Entre Italia, Portugal y España

Ensayos de recepción literaria

Entre Itália, Portugal e Espanha

Ensaios de recepção literária

USC editora
clave

Vol. 3

Entre Italia, Portugal y España
Ensayos de recepción literaria

Entre Itália, Portugal e Espanha
Ensaios de recepção literária

Edición coordinada por
Edição coordinada por

Soledad Pérez-Abadín Barro
Rita Marnoto
David González Ramírez
Martha Blanco González

2021
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

Entre Italia, Portugal y España : ensayos de recepción literaria / edición coordinada por Soledad Pérez-Abadín Barro, Rita Marnoto, David González Ramírez, Martha Blanco González. – Santiago de Compostela : Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2021

415 p. ; 24 cm. – (USC editora. Clave ; 3)

D.L. C 1760-2021. – ISBN: 978-84-18445-86-6

1. Literatura española – 16º século – Historia e crítica 2. Literatura española – 17º século – Historia e crítica 3. Literatura portuguesa – 16º século – Historia e crítica 4. Literatura portuguesa – 17º século – Historia e crítica 5. Literatura italiana – 16º século – Historia e crítica 6. Literatura italiana – 17º século – Historia e crítica I. Pérez-Abadín Barro, Soledad, coord. II. Marnoto, Rita, coord. III. González Ramírez, David, coord. IV. Martha Blanco González, coord. Universidade de Santiago de Compostela. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, ed.

821.134.2.09”15/16”
821.134.3.09”15/16”
821.131.1.09”15/17”

Edita
Servizo de Publicacións e Intercambio Científico
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela
usc.gal/publicacions

Maqueta
Antón G. Suárez
Imprenta Universitaria

Imprime
Imprenta Universitaria
Campus Vida
15782 Santiago de Compostela

Depósito legal: C 1760-2021
ISBN 978-84-18445-86-6

 Impreso en papel reciclado 100% libre de cloro

El presente libro surge en el contexto de dos proyectos I+D+i consecutivos: *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: contactos, confluencias, recepción* (FFI2015-70917-P) y *La poesía hispano-portuguesa de los siglos XVI y XVII: géneros, textos y recepción intrapeninsular* (PID2020-118819GB-100), financiados por la Agencia Española de Investigación (AEI), en el primer caso en colaboración con el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER). El *Instituto de Estudos Italianos* de la Universidade de Coimbra, el *Centre International d'Études Portugaises* de Genève, la Estructura de Investigación EI_HUM16_2021 de la Universidad de Jaén y el *Grupo Quevedo* (GI 1373) de la Universidade de Santiago de Compostela han colaborado en su preparación. Expresamos a estas entidades nuestro agradecimiento, que extendemos al Servicio de Publicacións e Intercambio Científico de la Universidade de Santiago de Compostela, especialmente a su director Juan L. Blanco Valdés, por su asesoramiento y ayuda en el proceso de publicación del libro dentro de la serie Clave del sello USC, Editora.

ÍNDICE

Presentación

Avatares políticos, sociales, culturales y artísticos determinan la afinidad que «las dos Hesperias» manifiestan a partir del siglo XVI, cuando la Península Ibérica acoge las nuevas tendencias nacidas en Italia, impulsora de la recuperación de un actualizado clasicismo que transformaría el panorama europeo.

Aproximarse siquiera a las múltiples vertientes de este proceso literario ha requerido del esfuerzo aunado del equipo de expertos que firman los capítulos del presente libro. Con el título de *Entre Italia, Portugal y España: ensayos de recepción literaria* se pretende dar cuenta del dinamismo y reciprocidad de las relaciones entre los tres países durante los siglos XVI y XVII. Desde diversos ángulos, se consideran obras de autores españoles y portugueses, tributarias de los paradigmas italianos, que en gran medida canalizan los derroteros comunes transitados por las letras ibéricas.

El repertorio crítico aquí ofrecido se divide en dos secciones fundamentales. La primera de ellas reúne los trabajos más atentos a una floreciente producción prosística que, partiendo de los patrones italianos, evoluciona en suelo hispano por cuenta propia en diversos géneros, cercanos a la novela o al ensayo. Así lo ilustran la *Diana*, el *Quijote* o las numerosas versiones del *Decamerón*. Un segundo núcleo considera la producción poética hispano-lusa, para abordar aspectos de ecdótica, estilo, léxico, historia y geografía y dilucidar cuestiones de atribución, variantes

textuales y transmisión, con el apoyo de las exégesis de contemporáneos, fundamentalmente la de Faria e Sousa. Desde esta perspectiva se examinan *Os Lusíadas* y destacados sonetos camonianos, al lado de piezas de diversa autoría y anónimas.

Las páginas que siguen conjugan criterios plurales para postular lecturas, defender hipótesis, proponer modelos, describir tácticas imitativas, rastrear influencias ulteriores y explicar estructuras y estilos. La literatura ibérica, con Italia al fondo, se examina desde el prisma de la recepción literaria con el propósito de acercar obras y autores, rebasando fronteras disgregadoras de una unidad que se impone a las diferencias.

«Ha de ser una y varia»: los modelos compositivos de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*[1]

Juan Ramón Muñoz Sánchez
Universidad de Jaén

1. Introducción

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha (Madrid, 1605), habida cuenta de su radical originalidad, su carácter fundacional, carece de fuentes y modelos, en sentido estricto o de forma convencional, que afecten a todo el texto, singularmente en lo referente a la conjunción –harmoniosa y dialéctica– de un relato primario o fábula y un abultado cuerpo de relatos secundarios o episodios cuyo modo de solapamiento registra un sobresaliente grado de diversidad, que oscila entre la suspensión de la diégesis para propiciar la intercalación de una novela corta y de una narración en bloque, hasta la diseminación intermitente y fragmentaria de la interpolación por un amplio número de capítulos, narrada por entregas y por diferentes narradores intradiegéticos y con varios encuentros y acciones vivas presentadas en el curso del discurso.

1.1 El *Ingenioso hidalgo* y los libros de caballerías

Desde el momento en que el texto se proclama como «una invectiva contra los libros de caballerías» que persigue el propósito primordial de

[1] Este trabajo se adscribe al Equipo de Investigación EI_HUM16_2021 (Universidad de Jaén) y al Proyecto de I+D+i FFI2015-70917-P. Les agradezco a Luis Gómez Canseco, Mercedes Blanco, Eduardo Torres Corominas y David González Ramírez la atenta lectura de este trabajo, sus sugerencias y el intercambio de opiniones.

«deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen» (*Don Quijote*, 18 y 19)[2], contrae una deuda con la poética común del género[3], empero, invertidamente, como contrahechura cómica, irónica, paródica y aun satírica, si dejamos al margen las fábulas ideales que el caballero pergeña en cifra para Sancho (I, xxi) y el canónigo de Toledo (I, l). Así, en el remedo que don Quijote emprende de sus héroes preferidos y del lenguaje no menos arcaico que imbricado de su escritura; en su *fantasía*, que reconstruye los lugares comunes y los pasos de algunos de los representantes más conspicuos de la serie caballeresca –la defensa de los menesterosos (I, iv), el desafío por la dama (I, iv), el requerimiento amoroso (I, xvi), la participación en una guerra enrolado en un ejército (I, xviii), la penitencia amorosa (I, xxv-xxvi), la concesión de un don (I, xxix), la contienda con gigantes (I, xxxv), la vela del castillo y la protección de las damas (I, xlii-xliv), el encantamiento (I, xlvi)– sobre los rasgos o semblanzas que mínimamente se traslucen en la realidad –ficcional– tan prosaica como cotidiana en que se desenvuelve[4]; en la fingida demanda de socorro que el cura y el barbero idean para devolver a su convecino a casa (I, xxvi), que tan sagaz y vívidamente representa Dorotea en el papel de la princesa Micomicona (I, xxix-xxx); y en la imitación jocosa que Cervantes efectúa de los presuntos cronistas, traductores y autores de tales libros, para llevarla a cotas insospechadas.

Desde el punto de vista estructural, cierto es que el *Ingenioso hidalgo* se cimenta sobre el principio vertebrador del viaje, el constante deambular errante del caballero en el perseguimiento de honra y prez, que posibilita, conforme a las contingencias del azar y a los incidentes propios del camino, el surgimiento de la peripecia y el encuentro con personajes de todo tipo y condición, y que es lo que le imprime esa índole episódica y abierta a

[2] Citamos por la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico que forma parte de la Biblioteca Clásica de la RAE, y lo hacemos por parte, capítulo y página.

[3] Sobre los tópicos de los libros de caballerías, véase Cacho Blecua (2002). Sobre otros aspectos compositivos y formales, Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 105-240).

[4] Recuérdese que Vicente de los Ríos (2006: 282-284), en su importante «Análisis del *Quijote*», que sirvió de frontispicio a la edición de la RAE de 1780, había observado con perspicacia crítica que Cervantes, conforme a la demencia heroica del hidalgo manchego, había encajado un libro de caballerías en el seno de una novela 'realista'. Por ello, Edward C. Riley (2000: 49-56 y 2015: 1458-1459) ha discernido, aparte de cuestiones harto significativas de teoría literaria que son intrínsecas al texto, que, en buena medida, el agente de la parodia no es tanto Cervantes cuanto el mismo don Quijote.

la narración. E igualmente, se instituye sobre el lugar del reposo y descanso del caballero andante: el espacio social de la corte y el castillo, en donde es investido caballero en una ceremonia ritual y en donde practica la *cortezia*, el *fino amor* y el juego del torneo, degradado a la baja en las ventas del ventero socarrón (I, II-III) y de Juan Palomeque el Zurdo (I, XVI-XVII, XXVI-XXVII y XXXII-XLVI), y el espacio solitario del bosque o la floresta, representado principalmente por Sierra Morena (I, XXIII-XXX). Mas, por el contrario, la primera parte del *Quijote* rehúye del uso sistemático del entrelazamiento, característico del *roman courtois*, de la épica culta italiana y de los libros de caballerías españoles, por el cual la trama se conforma como un mosaico de sucesos simultáneos protagonizados por diferentes personajes en espacios diversos y en consonancia de funcionalidad y principalidad, a favor de la linealidad de una única acción, las aventuras de don Quijote y Sancho, sus conversaciones y discursos y las circunstancias que los rodean, sobre la que se suspenden una serie de digresiones narrativas ajenas a la principal, pertenecientes, en premeditado contraste, a otros mundos posibles de la imaginación.

Verdad es que el uso del entrelazado no es uniforme en los más de ochenta libros de caballerías españoles que se escribieron entre finales del siglo XV y mediados del XVII, sino que responde, por un lado, a la voluntad del autor –preferencia por la variedad o por la unidad– y, por el otro, a las necesidades de su trama –personaje colectivo frente a personaje central–. Así, Garci Rodríguez de Montalvo va evolucionando en los cuatro libros de *Amadís* y *Las sergas de Esplandián* desde el uso del entrelazamiento (libros I y II en que las aventuras de Amadís se completan y complementan con las de sus hermanos) hacia la narración unitaria en las *Sergas*, en que alrededor del héroe giran los hilos argumentales básicos del relato. El uso del entrelazado va, sin embargo, ganando progresivamente terreno en el ciclo de los *Palmerines* y es una señal de identidad tanto de los libros de Feliciano de Silva como de los libros de caballerías de puro entretenimiento, que es el paradigma que triunfa a raíz de la publicación, en 1555, del *Espejo de príncipes y caballeros* de Diego Ortúñez de Calahorra[5].

Por otro lado, no queremos decir que en los libros de caballerías no exista la intercalación de historias contadas, asociadas principalmente

[5] Cacho Blecua (1986: 235-271); Williamson (1991: 49-55 y 72-87); Avalle-Arce (1990: 147-151 y *passim*); Bognolo (1997: 73-148); Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 126-130).

al surgimiento de nuevas aventuras que el héroe ha de afrontar tras ser solicitada su ayuda o participación mediante la exposición de un caso o bien como explicación de un objeto o de un personaje. El procedimiento, en principio, se percibe como contrario al empleo de la técnica del entrelazamiento; si bien, en la evolución del género el recurso de las historias contadas retrospectivamente va paulatinamente ganando terreno al socaire del desarrollo del concepto de la *varietas* como fuente de verdad y de belleza en el Renacimiento, al tiempo que se van ensayando diferentes situaciones de integración y las historias van adquiriendo mayor complejidad formal y diversidad temática[6]. Por lo regular, tales historias contadas suelen pertenecer al mismo ámbito de ficción que el de los libros de caballerías, aunque desde la nota pastoril que introducen en la trama caballeresca del *Primaleón* (1512) los amores de don Duardo y Flérida y su desarrollo posterior en las novelas de Feliciano de Silva, la ficción caballeresca se abre a la interacción con otros mundos posibles de la imaginación. El caso más extremo lo constituye el *Baldo* (1542), en donde la trama caballeresca se adereza con los relatos de transformación y apicarados en que Falqueto y Cíngar cuentan sus vidas y trabajos, puesto que la relación entre la narración principal y las secundarias es contrastiva y aun contragenérica.

Aunque el tamaño del *Ingenioso hidalgo* es un volumen de seiscientas sesenta y cuatro páginas en formato en cuarto, que era el empleado habitualmente para las ediciones príncipe de la categoría editorial de los libros de entretenimiento[7], su extensión está más o menos en sintonía con la de los libros de caballerías, que solían contar entre doscientos y trescientos folios; pero solo en la extensión, porque material y editorialmente se aleja considerablemente de esos imponentes infolios que portaban un grabado xilográfico de un caballero andante en la portada y cuya *mise en page* era a doble columna con letra gótica, aunque a partir de 1550 se comenzara a emplear la redonda. De modo y manera que la dimensión de «libro gordo»[8], de obra de imaginación en prosa de largo recorrido, le viene dado –en parte– a Cervantes por el género que enjuicia con ironía.

[6] Sobre esta cuestión, véase Sales Dasí (2001).

[7] Sobre la relación entre el tamaño de los volúmenes y su contenido, véase Muñoz Sánchez (2018a: 12-13).

[8] Adoptamos la expresión de Gómez Canseco (2011). Sobre el género editorial de los libros de caballería, véase Lucía Megías (2000).

Porque *El ingenioso hidalgo* –el *Quijote*– no es, a nuestro modo de ver, un libro de caballerías[9]. Y no lo es porque desempeña un papel cardinal en el proceso histórico de inversión del orden de la jerarquización de las unidades de acción (*mitos*) y de personaje (*ethos*), al situar al sujeto de la acción, frente a la historia o fábula, como la unidad más relevante o prevalente del texto, a diferencia de lo que sucede en los libros de caballerías. Cierto: el *Quijote* es una *novela de personajes*, porque los héroes, en lugar de estar caracterizados de antemano por la acción y aun cuando son los actantes de la función de la parodia del caballero andante y del escudero de los libros de caballerías, son sus sujetos, la protagonizan, la experimentan, reflexionan sobre ella y, a través de ella, modifican sus conductas.

Pero también por los temas mayores, que son de orden literario: *El ingenioso hidalgo* es una reflexión a propósito del impacto que produce el consumo de los libros de entretenimiento en receptores de la primera etapa del mercado editorial, así como del debate literario entre la historia y la poesía que encarna prácticamente en la locura de don Quijote, quien considera verdadero –histórico– lo que no es sino verosímil –poético–, y que se desarrolla teóricamente en el donoso escrutinio de la biblioteca del hidalgo manchego (I, VI), en el debate sobre la historicidad de los libros de caballerías en la venta de Juan Palomeque el Zurdo (I, XXXII) y en la discusión dialógica acerca del teatro, la novela ideal y los libros de caballerías

[9] Por el contrario, Vargas Llosa (1991: 11-12) opina que «Cervantes en el *Quijote* no "mató" los libros de caballerías, sino que les rindió un soberbio homenaje, aprovechando lo mejor que había en ellos, y adaptando a su tiempo, de la única manera en que era posible –mediante una perspectiva irónica– su mitología, sus ritos, sus personajes, sus valores. El *Quijote* es la novela de caballerías de una época en la que ya no había caballeros ni la realidad permitía forjarse la ilusión de un orden caballeresco del mundo, pero en la que, sin embargo, este ideal imposible sobrevive todavía, refugiado en dos últimas trincheras: la nostalgia y la locura»). Empero, Pedro M. Cátedra (2007), en su estupendo libro, ha demostrado que los libros de caballerías gozaron de un importante repunte editorial en la década de 1580 al socaire de la remodelación de la caballería ciudadana ordenada por Felipe II en 1572, así como que el sueño caballeresco seguía más que vivo en la sociedad española contemporánea del *Quijote*. Lucía Megías y Sales Dasí (2008: 80-85, 85) no sólo incluyen la novela de Cervantes en la nómina de los libros de caballerías castellanos de los siglos XVI-XVII, sino que sostienen que constituye el punto de referencia del tercer paradigma de la serie, aquel que, basado en el entretenimiento y el humor, en una feliz síntesis de la tradición caballeresca y en una recuperación de los modelos primigenios, «ha llegado a convertir a los libros de caballerías en el género narrativo por excelencia, el que ha puesto los cimientos de la novela moderna». Recientemente, García López (2015: 169) sostiene que «podemos pensar en el *Quijote* como un libro de caballerías… De hecho, el *Quijote* es el primer libro de caballerías impreso en Madrid». Y véase también Lucía Megías (2006, 2015 y 2019: 55-87); Martín Romero (2015).

entre el cura, el canónigo de Toledo y don Quijote (I, xlvii-l); tres discursos que, situados en momentos tan prominentes como estratégicos –al principio, en medio y al final–, constituyen el armazón poetológico de la novela. Por los personajes principales, que incumplen todos los requisitos para poder ser un caballero andante y un escudero andado, por la relación que los une, que fluctúa entre la del señor natural y su siervo, basada en el código de vasallaje, y la contractual que se estaba imponiendo en los tiempos modernos entre un amo y su criado, basada en la estipulación de un salario fijo, y por el contexto en que se desenvuelven sus aventuras.

Además, las categorías sintácticas del tiempo y el espacio son tan distintas como opuestas, porque los géneros también lo son; agréguese que la novela cervantina, al contrario de los libros de caballerías, no anula ni suspende la experiencia de lo real del lector, y es ambigua, irónica, perspectivista, metanarrativa, polisémica, dialógica, pluriestilística, polifónica y de carácter híbrido o sintético. Repárese, por otro lado, en que los primeros seguidores de la estética cervantina, Avellaneda y los novelistas ingleses del siglo xviii, con Henry Fielding y Laurence Sterne a la cabeza, no escribirán libros de caballerías, sino novelas cómico-satíricas de ambientación contemporánea[10].

1.2 El *Ingenioso hidalgo* y la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán

Tampoco es una novela picaresca. Se aleja del género en el empleo de sus características básicas: la autobiografía ficcional como presentación narrativa de la trayectoria de la vida de un pícaro, la configuración del pícaro como personaje literario, el medro social como tema medular, pese a que Sancho y, en parte, don Quijote lo incardinan cómica e irónicamente, y la visión satírica del mundo. Comparte, en cambio, lo que tiene de 'novela' en el sentido moderno del término y que entonces se denominaba 'poema épico en prosa' de índole cómica[11]: el universo ficcional, basado en la contemporaneidad espacio-temporal, en la materialidad, cotidianidad y actualidad de la existencia, en la filosofía de los puntos

[10] Véase, por lo demás, Riley (2001: 203-215); Martínez Mata (2008).

[11] Pierre Darnis (2020) relaciona tanto la novela picaresca como el *Quijote* con la sátira menipea.

de vista, en la mezcla de estilos con predominio del *sermo humilis* y la oralidad, en una estética tan empirista como verosímil –pero, en el caso de Cervantes, reconciliada con lo insólito o inusual y lo extraordinario–, en la ruptura del principio de decoro, en el tiempo vivido, encarnado, en la ironía desmitificadora, en la distancia autorial sobre el enunciado, y en el itinerario a través de la sociedad contemporánea, especialmente de los estratos más bajos[12].

Es justamente en los tiempos del *Ingenioso hidalgo* cuando la novela picaresca alcanza su prescripción e institucionalización como género narrativo. Después de su publicación en el entorno de 1550, de su éxito, señalado por las dos ediciones antuerpienses de 1553 (Rodríguez, 2016), las cuatro conocidas de 1554 y la *Segunda parte* de Amberes de 1555, y de su inclusión en el *Cathalogus librorum* del inquisidor Fernando de Valdés en 1559, el *Lazarillo de Tormes* tuvo una segunda etapa editorial, como ha estudiado Juan Montero (2007), entre 1573 y 1595, que se inicia con la edición castigada de Juan López de Velasco, y que comportó que lo picaresco –lo que se ha denominado «materia picaresca»[13]– impregnara la atmósfera literaria finisecular. Ello se corrobora no solo en las menciones explícitas al texto que se recogen en el *Diálogo intitulado el Capón* (*c*. 1597) de Narváez de Velilla, sino igualmente en un ciclo de ensayos dramáticos de Lope de Vega (*El caballero del milagro*, *El rufián Castrucho*, *El anzuelo de Fenisa* y *El caballero de Illescas*), escrito entre 1593 y 1606, que ha sido denominado por Joan Oleza (1991; y véase Sobejano, 2020: 199-207) «comedias de pícaros» o «subgénero picaresco». Pero sobre todo en la publicación, en Madrid, en 1599, de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, que, conforme a su apabullante éxito editorial y en comunión con su eximio predecesor, sienta las bases del género 'novela picaresca'. En efecto, en los años subsiguientes, entre 1599 y 1605, se escribieron en prosecución o a emulación suya –pero con la mirada puesta en el *Lazarillo* y asimismo en *La Celestina*– *La segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache* (1602), firmada por Mateo Luján de Sayavedra, *La segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, *atalaya de la vida humana* (1604) de Mateo Alemán, *El guitón*

[12] Sobre la relación de Cervantes con la picaresca, véase Muñoz Sánchez (2018b) y la bibliografía allí citada y comentada. Véase, por otro lado, Darnis (2016).

[13] Sobre la diferencia entre novela picaresca y materia picaresca, véase Rico (1989: 100-114).

Onofre (ms. 1604) de Gregorio González y el *Libro de entretenimiento de la pícara Justina* (1605) del licenciado Francisco López de Úbeda[14].

Cervantes, siempre interesado en las capacidades, potencialidades, alternativas y complicaciones estéticas de la literatura en general y de la prosa de ficción en particular, no desperdició la ocasión que le brindaba esta apoteosis de lo picaresco para experimentar, nunca de forma estereotipada, con el flamante género. Antes quizá de la publicación de la *Primera parte del Guzmán*, espoleado por la segunda fase editorial del *Lazarillo*, que quizá leyera a la sazón por primera vez, y en sintonía con las comedias de pícaro de Lope, compuso una versión preliminar de *El rufián dichoso*, cuyo mundo, el del hampa hispalense, informa el famoso soneto con estrambote *Al túmulo del rey en Sevilla*, redactado en 1598. Al arrimo del triunfo del primer texto de Alemán, traza los dos pasos del *Ingenioso hidalgo* en que lo caballeresco se confronta irónicamente con lo picaresco, a saber: la conversación que mantiene el ventero que arma caballero a don Quijote con su ahijado en la primera salida (cap. III), que remite posiblemente al paso del pícaro por la primera venta (*Primera parte de Guzmán*, I, III) –piénsese en la tortilla o emplasto de huevos ya empollados que come Guzmanillo y en el abadejo o truchuela que el hidalgo toma por truchas, así como en el bautismo que reciben los dos de la bellaca ventera y del ventero socarrón–, y el célebre encuentro con la cadena de galeotes en que va preso Ginés de Pasamonte (cap. XXII), y redacta la versión más antigua de *Rinconete y Cortadillo*, que se menciona en el capítulo XLVII y que probablemente coincide con la del manuscrito Porras de la Cámara.

En todo caso, la novela corta, la liberación de los galeotes, la relación de las andanzas apicaradas del ventero socarrón, el soneto «¡Voto a Dios...» y la jornada I de *El rufián dichoso* están perfectamente entrelazados entre sí, en la medida en que unos remiten a otros; así, en la primera jornada de *El rufián dichoso* se halla un paso (vv. 946-993), en el cual Lugo, el truhan protagonista, libera a «un padre de mancebía», llamado Carrascosa de Antequera, cuando lo llevaban preso un alguacil y dos corchetes, que recuerda poderosamente a la defensa de don Quijote del galeote alcahuete, con «sus puntas y collar de hechicero», en la famosa aventura de la primera parte (XXII, 261-263); y qué decir de esa mezcla

14 Sobre el *iter* de la novela picaresca, véase Muñoz Sánchez (2018c: 158-175).

de piedad y delincuencia que impregna tanto la apicarada comedia de santos como el patio de Monipodio, del que perfectamente pudo salir el valentón del soneto que, pasando por la catedral de Sevilla, se «espanta de tanta grandeza». Después de la impresión de la *Atalaya de la vida humana*, publicadas ya las dos partes del *Guzmán*, Cervantes volverá a enfrentarse poéticamente con Alemán y a ensayar los límites del género en *La ilustre fregona*, en el entramado novelesco de *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros* y, tangencialmente, en *Pedro de Urdemalas*; textos que congregan aspectos abordados anteriormente pero desde otros prismas a la vez que examinan nuevas vías de indagación. A ellos conviene sumar la reescritura de *Rinconete y Cortadillo*, publicada en las *Novelas ejemplares*, y la probable de *El rufián dichoso* (Canavaggio, 1977: 22; y véase Núñez Rivera, 2015: 1213-1215).

El ingenioso hidalgo solo pudo verse afectado intertextualmente por la *Primera parte del Guzmán*, puesto que la *Segunda* salió de la oficina tipográfica lisboeta de Pedro Craesbeeck a finales de 1604, cuando el texto de Cervantes ya estaba en prensa, y es poco probable que pudiera haber conocido una versión manuscrita en virtud tanto de la inusitada importancia que concedía Mateo Alemán a los aspectos comerciales de la edición como del celo con que procedería luego de la publicación del falso *Guzmán de Alfarache* de Luján de Sayavedra. Por lo tanto, Cervantes no estaba en condiciones de poder colegir que el plan de Alemán consistía en cerrar el relato con un suceso extremo del personaje. La *Primera parte* se presenta como un libro abierto, en el que, más allá del deseo de contar su vida y del ánimo nítidamente reformista que lo anima, ignoramos por qué toma la pluma Guzmán. Motivo, quizá, por el cual *Rinconete y Cortadillo* carece de un final convencional y Ginés de Pasamonte pone en entredicho la autobiografía como forma y como fórmula.

Sucede, además, que a Cervantes no hubo precisamente de entusiasmarle la alternancia de *consejas* y *consejos*, de narración y admonición, de relato y discurso, que informa la narración primopersonal del pícaro, pese a su sutil imbricación, y menos aún esa misantropía cínica que rezuma. Y parece ser que, para alguien que ya había tanteado en su obra primeriza diversos modos de acoplamiento en lo tocante a engarzar episodios narrativos en el cuerpo de una fábula, no fue mucho lo que pudo aportarle el procedimiento seguido por Alemán en las interpolaciones de *La historia de los dos enamorados Ozmín y Daraja* (I, 8) y del «caso trágico» de Horacio, Dorido y Clorinia (III, 10), consistente en la mera yuxtaposición

o inserción en bloque de una metaficción a la manera de alivio de caminantes y de sobremesa, respectivamente. Si bien, no se puede descartar la eventualidad de que contribuyera a proporcionarle el estímulo que precisaba para dar el paso final en la inserción de *El curioso impertinente* como una ficción sintácticamente independiente de las aventuras de don Quijote y Sancho; lo que, a decir verdad, tampoco era necesario, pues como veremos existían otros modelos más consistentes a tal respecto. Con todo y con eso, la *Primera parte del Guzmán de Alfarache* hubo de darle a Cervantes la pauta de una obra en prosa de imaginación extensa concebida como una 'ficción cómica' de aire realista[15].

Si ni los libros de caballerías españoles ni la *Primera parte del Guzmán de Alfarache* se erigen cabalmente en modelos estructurales del *Ingenioso hidalgo* en tanto en cuanto no sirven para explicar la sobreabundancia de episodios novelescos que alternan, subordinada pero complementariamente, con la acción principal, como tampoco la amplia gama de posibilidades de articulación técnica y de métodos de ensambladura a la diégesis que exhiben, ¿en qué textos pudo fundamentarse Cervantes? Pensamos que, principalmente, en *El Asno de oro* de Apuleyo, en el *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto, en *Los siete libros de Diana* de Jorge de Montemayor (en una edición que contuviera el *Abencerraje pastoril* insertado al final del libro IV como un relato dentro del relato proferido por Felismena,) y, por supuesto, en la *Primera parte de la Galatea*[16]. Antes, sin embargo, de exponer nuestros argumentos sobre cada texto, de describir razonadamente su arquitectura narrativa y de estipular su posible influencia en la primera parte del *Quijote*, conviene que recordemos someramente su estructura, a fin de que se vea más clara la relación que existe entre su disposición final y la de las obras mencionadas.

[15] A tal propósito, Stephen Gilman (1993: 94) sostenía lo siguiente: «En 1599, el libro *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán desempeñaría un papel relevante en la historia de la novela, en la medida en que su enorme éxito y el perverso retrato de todo lo que era (y aún es) vergonzoso en la existencia humana fue la "necesidad" que llevó a la "invención" de Cervantes. Después de leer *Guzmán de Alfarache* y expresar su aversión hacia el texto –del mismo modo que Fielding lo haría respecto de *Pamela*–, Cervantes comenzó a escribir una obra de ficción que no solo devolvería humanidad a nuestra risa, sino que también mostraría la vida con la profundidad y la multiplicidad que admiraba Dostoievski». E. C. Riley (2001: 60), por su lado, argüía que «Cervantes no tenía que postrarse ante el ejemplo de la picaresca, por más sobresalientes que fueran las primeras muestras del género. Él tenía sus propias ideas sobre cómo se podían escribir novelas. Así, aceptó el reto en el mismo campo de Alemán, el de la novela, que era también el suyo».

[16] Sobre *La Galatea*, remitimos a Muñoz Sánchez (2021).

2. Primera parte. La arquitectura narrativa del *Ingenioso hidalgo*

Cervantes el escritor es un misterio insondable. Solo sabemos lo que él mismo nos dijo, oblicuamente enmascarado, como autor de sus prólogos y otros paratextos; lo cual, aunque tenga que constituir el ineludible punto de partida del estudioso, no es ciertamente mucho, está revestido por el halo de la ficción tanto como por la vindicación orgullosa de su arte y sirve penosa y parcamente para explicar la concepción, el proceso de composición y la proposición de unos textos que le corresponde interpretar con total libertad al lector[17]. A causa de los diferentes testimonios conservados de algunas de sus novelas cortas y de sus poesías[18], así como por el doble tratamiento, narrativo y dramático, de algunas historias y personajes[19], podemos inferir que Cervantes, por lo menos en determinadas ocasiones o circunstancias, sometía sus textos a un concienzudo trabajo de corrección, pulimento, reutilización y reescritura. Pero, por lo general, contamos exclusivamente con obras acabadas e impresas. Pues no se conservan sus cartas familiares, sus papeles de trabajo, sus borradores ni su biblioteca personal, como tampoco disponemos de ninguno de los originales de imprenta[20].

[17] Sobre la vida de Cervantes se han escrito tres importantes biografías al arrimo de la conmemoración del cuarto centenario de su fallecimiento: la de Jorge García López (2015), que carga principalmente las tintas en los años que median entre la publicación de *La Galatea* y del *Ingenioso hidalgo*; la impresionista y marcadamente literaria de Jordi Gracia (2016), que parece situarse en la línea del nuevo historicismo de Stephen Greenblatt; y los tres tomos de la de Lucía Megías (2016a, 2016b y 2019), que es la más ambiciosa de las tres, la más polémica y la destinada a erigirse en el punto de partida de las futuras aproximaciones a la biografía cervantina.

[18] Por un lado, las versiones de *Rinconete y Cortadillo* y *El celoso extremeño* del códice Porras de la Cámara, que editó Isidoro Bosarte en los números IV y V del *Gabinete de Lectura Española*, y de las *Novelas ejemplares* y –si es de su autoría– las de *La tía fingida* del mismo códice organizado para solaz del arzobispo hispalense Fernando Niño de Guevara, de la que se hicieron diversas copias a caballo entre los siglos XVIII y XIX, y del manuscrito descubierto por Bartolomé Gallardo en la Biblioteca Colombina. Y por el otro, *La canción desesperada*, por ejemplo, conservada en tres versiones que manifiestan sensibles variaciones entre sí, dos manuscritas, en la Biblioteca Nacional y en la Biblioteca Capitular Colombina de Sevilla, y una impresa, incluida en el capítulo XIV de la primera parte del *Quijote*.

[19] Así, por ejemplo, las de Rui Pérez y Zoraida en el episodio quijotesco del capitán cautivo y de don Lope y Zara en *Los baños de Argel*, de Carrizales y Leonora en *El celoso extremeño* y de Cañizares y doña Lorenza en *El viejo celoso*, de Preciosa en *La gitanilla* y de Belica en *Pedro de Urdemalas*.

[20] De los doce documentos autógrafos conservados de Cervantes tenidos por auténticos por la crítica especializada, solo dos remiten a su producción literaria: la carta a Antonio de Eraso,

Esta falta de conocimiento casi absoluto de la trastienda literaria del escritor, así como del proceso de transformación de sus manuscritos en impresos, ha generado una pléyade de estudios, sin base documental, a propósito de la gestación, versiones primitivas o *Ur*-textos, fases de elaboración y descripción de los manuscritos y originales de imprenta. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* ha sido de largo el más asediado, en tanto no pasa de ser sino «un libro manifiesta y deliberadamente 'abierto', episódico, entreverado de núcleos que tuvieron o pudieron tener una vida previa más o menos independiente y que luego se integraran en un diseño mayor, al que por otro lado se fueron añadiendo todavía diversos complementos no previstos» (Rico, 2005: 100)[21].

del Consejo de Indias, fechada en Madrid el 17 de febrero de 1582, en la que menciona que está concentrado en la redacción de *La Galatea* –el mismo Eraso le otorgaría, el 22 de febrero de 1584, la licencia de impresión–, y la solicitud de la licencia y el privilegio para la impresión del *Ingenioso hidalgo*, fechada en Valladolid antes del 20 de julio de 1604, que ha sido recientemente exhumada, dada a conocer y estudiada, con su expediente legal, en el seno del proceso administrativo de publicación en la época, por Bouza Álvarez (2012), en un magnífico libro (en realidad, la solicitud, aunque a nombre de Cervantes, no es autógrafa, más bien parece ser del puño y letra del librero Francisco de Robles, a quien había vendido los derechos [Bouza, 2012: 199-201 y 219-220]). Aparte, poseemos el contrato que firmó con Gaspar de Porres, en Madrid el 3 de marzo de 1585, por el que se compromete a componer dos comedias a cambio de cuarenta ducados: *La confusa* y *El trato de Constantinopla y muerte de Celín*, así como el que firmaría siente años después, el 5 de septiembre de 1592, en Sevilla, con el autor Rodrigo Osorio, obligándose a escribir seis comedias, «de los casos y nombres que a mí me pareciere», pero «de las mejores que se han representado en España», a un precio de cincuenta ducados por cada una. También, algunos documentos referentes a sus tratos editoriales con Blas y Francisco de Robles y con Juan de Villarroel (Sliwa, 1999: 124-125, 126-127, 130-131, 255-256, 313, 369). Y véase también la espectacular edición facsimilar de los *Autógrafos de Miguel de Cervantes Saavedra* (2016) realizada por la editorial Taberna Literaria.

[21] El importante estudio del profesor Rico constituye, en parte, un caso paradigmático de lo que queremos mostrar. Así, por ejemplo, su descripción de la apariencia física del borrador del *Ingenioso hidalgo* se fundamenta, a falta de datos contrastados documentalmente, en «corazonadas» (Rico, 2005: 100): «debía de presentar materialmente un aspecto revuelto, desigual y no demasiado legible» por el simple hecho de que, como se compuso en «el dilatado período» de sus desempeños para la Hacienda real «entre las trochas de Andalucía y las veredas de Castilla la Nueva, no hay que pensar que anduviera siempre con ese manuscrito a rastras»; y claro, como lo confeccionaba a golpe de «inspiración o el hueco de unas horas muertas», no hubo de escribirlo sino «en las hojas descabaladas que tuviera a mano» (Rico, 2005: 101), etcétera. En realidad, Rico hace volar su imaginación, pues es como mínimo tan probable como esa reconstrucción novelesca de la gestación del libro, que el grueso de la primera parte, a excepción de «La canción desesperada», *El curioso impertinente*, la historia del capitán cautivo y algún que otro fragmento como quizás el donoso escrutinio, Cervantes no lo escribiera mientras oficiaba de comisario real, sino, en esos años en que le perdemos el rastro entre 1599 y 1604, entre el último documento fechado en Sevilla el 10 de febrero de 1599 y que apunta a tratos de agente de negocios, hasta el inicio del expediente de publicación de la primera parte de *Quijote*, que reza en Valladolid el 20 de julio de 1604, en

2.1 La novela corta original del *Ingenioso hidalgo*

La hipótesis más persistente y fecunda, ligada al engendramiento en «una cárcel» de la historia o del personaje y de la posible deuda intertextual con el desabrido *Entremés de los romances*, del que no sabemos con certeza la data de su redacción ni de su estreno, pero sí la de su publicación, en 1612, en la *Parte tercera de las comedias de Lope de Vega y otros autores, con sus loas y entremeses*[22], la constituye la concepción primigenia del

los cuales no sabemos con rigor dónde moraba. Como Rico mismo indica, sabemos que Cervantes «gastó bastantes reales en "papel y tinta"» (Rico, 2005: 101), pese a lo cual y pese a ser o a haber sido un funcionario habituado a redactar y trabajar con documentación legal, el manuscrito del *Ingenioso hidalgo* no era o no debía ser de formato regular. Lo fundamental, empero, es que, por desgracia, no contamos con el borrador, por lo que puede que tenga razón con sus conjeturas, que son indemostrables, o puede que no. Lo mismo sucede con el original de imprenta y las dos correcciones que pudo haber hecho Cervantes sobre él, antes y después de enviarlo al Consejo Real, y que previamente habría efectuado, al recuperarlo, sobre su propio borrador. Juzga Rico, por las revisiones observables en el corpus de originales con que labora y, sobre todo, por las correcciones de ida y vuelta que hizo Lope de Vega entre su autógrafo y la copia de un escribano del primer acto de *La mayor virtud de un rey*, que «el primer *Quijote* llegó a la imprenta tras haber pasado por un proceso en sustancia muy similar» (p. 126); de modo que «Cervantes introdujo en el borrador alteraciones importantes en cuanto al contenido y estructura de la novela» que después «le tocaba pasar a la copia restituida por el Consejo» (Rico, 2005: 127) del original provocando mil desajustes y anomalías, las mismas que la crítica ha siempre señalando en el texto. Como diría Sancho: «todo puede ser» (II, XI, 776), y seguramente no le falte razón en numerosas cuestiones, pero no se pueden demostrar científicamente: no podemos pasar en absoluto de la presunción a la prueba o demostración. En efecto, mientras no dispongamos del borrador y del original de imprenta del *Ingenioso hidalgo* y podamos llevar a cabo un análisis similar al efectuado por Marco Presotto a propósito de la primera jornada de *La mayor virtud de un rey* –es decir: nos basemos en pruebas científicamente irrefutables– no habrá nunca análisis al respecto cuyos resultados, de provisionales, se aúpen a definitivos. Con ello, no pretendemos desautorizar este tipo análisis, por lo demás tan necesario y que por otra parte no pretenden sino explicar hechos comprobados: las incongruencias narrativas del *Quijote*, sino, simplemente, alertar de que sus resultados solo pueden ser provisionales.

[22] Sobre la relación del entremés y la primera parte del *Quijote*, véanse, como hitos más destacados, Menéndez Pidal (1964); Murillo (1986); Pérez Lasheras (1988); Stagg (2002); Rey Hazas y de la Campa (2006); Blasco (2013). Valentín Azcune y Fernández Nieto (2004) han impugnado todas las razones fijadas por Menéndez Pidal acerca de la deuda de los primeros compases del *Ingenioso hidalgo* con el *Entremés de los romances*, así como los nuevos argumentos aportados por López Navío, Pérez Lasheras y otros; también Anthony Close (2019: 62) ha expuesto sus dudas sobre el compromiso de la primera parte del *Quijote* con el entremés. En el tercer tomo de su biografía cervantina, Lucía Megías (2019: 82-85) propone como posible referente intertextual de la creación de don Quijote por Cervantes a la estrambótica Duquesa Remondina, personaje de la tercera parte de *Florambel de Lucea* de Francisco de Enciso Zárate, que no pasó del manuscrito al impreso y que se ha conservado en un códice único de finales del siglo XVI. Muchas más posibilidades hay, si es que Cervantes hubo de recurrir a la tradición literaria para la conformación de don Quijote, que

texto como una novela corta que comprendería íntegra la primera salida de don *Quijote* (caps. I-VI; aunque hay quien la alarga hasta el VIII). El motivo principal que se aduce es la impresión de que el núcleo narrativo de la primera salida pudo haberse conformado como un bloque de escritura homogéneo y unitario, que se verificaría en el desarrollo de un caso anecdótico: la pérdida del juicio de un viejo hidalgo de aldea provocado por la lectura intensa y masiva de libros de caballerías, que decide, al creerlos verdaderos, imitar a los héroes ficticios que los protagonizan, hacerse armar caballero andante y salir al mundo en busca de aventuras y enderezar entuertos; tras protagonizar unos pocos lances, heroicos desde su perspectiva, ridículos desde la de los demás, regresa malparado a casa a lomos del borrico de un lugareño, por lo que sus familiares y amigos deciden destruir los libros que han ocasionado su demencia y tapiar la entada a su biblioteca. También, en la ilación sintáctica que manifiestan los capítulos III y IV, por un lado, y V y VI, por otro, en la usurpación de identidades ficticias como signo más destacado de la locura de don Quijote y su manejo reiterado del Romancero y en la ausencia de Sancho. Se piensa, por añadidura, que la novelita pudo circular, ora manuscrita, ora impresa en pliegos sueltos, y que, consecuentemente, sería la responsable de la presumida publicidad del texto y de la fama alcanzada por el héroe antes de la publicación del *Ingenioso hidalgo*. Cervantes, que habría supuestamente elaborado este texto seminal a la salida de una de las dos veces que estuvo en prisión durante la última década del siglo XVI –en la del Castro del Río, en otoño de 1592, o en la de Sevilla, entre finales de septiembre de 1597 y mediados de abril de 1598– y posiblemente a continuación de ver la representación o de leer el manuscrito del *Entremés de los romances*, se enfrascaría, tiempo después, en su alargamiento[23],

detrás de su personaje, antes que Bartolo o la Duquesa Remondina, latiera Lisetta da ca' Quirino, la «giovane donna bamba e sciocca» que protagoniza la *novella* IV, 2 del *Decamerón* de Boccaccio, a la que el *frate* Alberto, auspiciado en su estulticia: se cree ni más ni menos que una encarnación de la perfecta *donna angelicata* del *dolce stil novo*, engaña sabrosamente haciéndole creer que el arcángel san Gabriel se substancializa en su cuerpo; y ello porque, a diferencia del *Entremés de los romances*, cuya fecha de composición y de estreno ignoramos y cuya prioridad sobre el *Ingenioso hidalgo* está por demostrarse, y de la tercera parte del *Florambel*, sabemos con certeza categórica que Cervantes leyó el *capolavoro* de Boccaccio.

[23] Aunque, últimamente, García López (2015: 166-169) y Lucía Megías (2019: 93-105) sospechan, sin base documental ni pruebas fehacientes y dando por sentada y probada, igualmente sin base documental ni pruebas fehacientes, la hipótesis de que existió la novela corta primigenia del *Quijote*, que el proyecto de conformación del *Ingenioso hidalgo* no le correspondió tanto a Cervantes cuanto a su librero editor, Francisco de Robles, que sería quien le habría encargado la

al comprender y calibrar el potencial que albergaba «la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno» (p. 9)[24].

Lo cierto, no obstante, es que la novelita primigenia parece asemejarse como una gota de agua a otra a Dulcinea del Toboso, por cuanto, como le recuerda la duquesa a don Quijote, «nunca vuesa merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esa tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfeciones que quiso» (II, xxxii, 979). Ello es que el caso anecdótico que principia el *Ingenioso hidalgo*, el asalto de la monomanía literaria de Alonso Quijano, el cual se detalla harto minuciosamente en el primer capítulo, se corresponde, antes que con el inicio de un relato breve, con el despegue de un texto de extenso despliegue, «anuncia –como sostenía Menéndez Pidal (1964: 58)– una novela mayor», que, en efecto, es la que salió de las prensas del taller de Juan de la Cuesta en enero de 1605[25].

Si don Quijote, en su primera salida, parte solo en busca de aventuras con el objetivo declarado de primero ser armado caballero, no es porque en la construcción de su ficción vital se haya olvidado de la figura del escudero, antes bien es porque «su condición es la de hidalgo aspirante a caballero, es decir, la propia de un escudero» (Urbina, 1991: 89). Únicamente después de la celebración del ritual de investidura el escudero que ha sido armado caballero puede tener un discípulo que lo acompañe de escudero[26], según se consigna en la parte primera, «Del principio de la

confección de un *bestseller* que compitiese en el flamante mercado editorial con la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* de Alemán.

[24] Véase, principalmente y aparte de algunos de los trabajos citados en la nota 15, Moreno Báez (1948); Stagg (1964); Koppen (1990); Ascunce Arrieta (1981); Murillo (1981); Rey Hazas (2013); Pontón (2015: 1507-1512).

[25] Véase también Riley (2000: 92-93); Canavaggio (2014: 40-41); Close (2019: 62-63).

[26] En el *Amadís de Gaula*, por ejemplo, Gandalín, hermano de leche de Amadís, se convierte de facto en escudero suyo a raíz de ser aquel armado caballero, aun bajo el nombre de Doncel del Mar, por el rey Perión, ignorantes ambos de que son padre e hijo (*Amadís de Gaula*, I, iv), y más claramente tras la escena de reconocimiento (*Amadís de Gaula*, I, x), por cuanto ya queda manifiesto que no son hermanos y que pertenecen, aun dentro de la nobleza, a distinta categoría social. Sobre el significado de la ceremonia de armar caballero y sus implicaciones, véase, centrado en el *Amadís*, Cacho Blecua (1979: 75-100), y de forma general e histórica, Keen (2010: 95-118). Maurice Keen, por otro lado, comenta en el capítulo inicial la idea de la caballería que se extrae de los tratados medievales a tal propósito, entre los que se cuenta, naturalmente, el de Ramón Llull (Keen, 2010: 11-32, 20-24).

caballería», del célebre *Libre de l'orde de la cavalleria* (*c*. 1279-1283) de Ramón Llull: «No bastan al gran honor que le corresponde al caballero, la elección, el caballo, las armas, ni el señorío, sino que es menester que tenga escudero y correo, que le sirvan y se ocupen de los animales» (Llull, *Libro de la orden de caballería*, 36b). Tal es lo que sucede en forma de recomendación en el *Ingenioso hidalgo*; el ventero socarrón, en tanto en cuanto padrino de armas de don Quijote, le aconseja a su ahijado lo que este no habrá sino de cumplir, conforme al código caballeresco que conoce y respeta escrupulosamente: que retorne a su lugar y se provea de un escudero, de alforjas, de un botiquín esencial con hilas y ungüentos, de una muda de camisas y de dineros:

> Y, así, tuviese por cierto y averiguado que todos los caballeros andantes, de que tantos libros están llenos y atestados, llevaban bien herradas las bolsas, por lo que pudiese sucederles, y que asimismo llevaban camisas y una arqueta pequeña llena de ungüentos para curar las heridas que recebían, porque no todas veces en los campos y desiertos donde se combatían y salían heridos había quien los curase, si ya no era que tenían algún sabio encantador por amigo, que luego los socorría, trayendo por el aire, en alguna nube, alguna doncella o enano con alguna redoma de agua de tal virtud, que en gustando alguna gota della luego al punto quedaban sanos de sus llagas y heridas, como si mal alguno hubiesen tenido; mas que, en tanto que esto no hubiese, tuvieron los pasados caballeros por cosa acertada que sus escuderos fuesen proveídos de dineros y de otras cosas necesarias, como eran hilas y ungüentos para curarse; y cuando sucedía que los tales caballeros no tenían escuderos –que eran pocas y raras veces–, ellos mesmos lo llevaban todo en unas alforjas muy sutiles, que casi no se parecían, a las ancas del caballo [...], y por esto le daba por consejo [...] que no caminase de allí adelante sin dineros y sin las prevenciones referidas, y que vería cuán bien se hallaba con ellas cuando menos se pensase (I, III, 60-61).

Elementos todos que, bien en su forma cotidiana, bien en su transmutación literaria, no solo tendrán, como veremos más adelante al comentar la presencia del *Orlando furioso* en el *Ingenioso hidalgo*, una incidencia significativa en el devenir de la historia, sino que le proporcionarán cohesión, densidad y organicidad narrativas.

Se ha exagerado con creces la preponderancia del romancero en los primeros seis –u ocho– capítulos del *Ingenioso hidalgo*, cuando, en realidad, se citan no más que tres romances: el de *La Constancia*, «Mis arreos son las armas» (I, II), el de *Lanzarote y el orgulloso*, «Nunca fuera caballero» (I, II), y el del *Marqués de Mantua*, «¡De Mantua sale el Marqués»

(I, v), con quien se identifica don Quijote, tras la tunda que recibe en la aventura de los mercaderes, antes de hacerlo con el moro Abindarráez; la misma cantidad, prácticamente, que en el relato del descenso a la cueva de Montesinos (II, xxiii) –¡Oh, Belerma! ¡Oh Belerma y *Por el rastro de la sangre*–, que tan asentado está sobre romances asociados tanto a las figuras de Montesinos, Durandarte y Belerma como a los lugares relacionados con la zona de la Mancha en donde se ubica la cueva, en especial con las ruinas del castillo de Rocafrida[27]. Y cuando, en realidad, lo verdaderamente significativo del segmento narrativo de marras son las continuas reminiscencias a lo caballeresco, que lo impregnan todo: la adicción compulsiva de Alonso Quijano a los libros de caballerías, el embate de la locura y la resolución de hacerse y transformarse en caballero andante (I, i); la ejecución del plan, que comporta la invención del sabio encantador que compondrá la verdadera historia de sus famosos hechos y la búsqueda del señor principal que lo arme caballero en el rito de investidura, puesto que mientras tanto, «conforme a ley de caballería, ni podría ni debía tomar armas con ningún caballero» (I, ii, 49); los consejos que le brinda el alcaide/ventero socarrón y la ceremonia en que lo arma caballero en el castillo/venta (I, iii); el regreso a casa en puntual acatamiento de lo exhortado por su padrino («viniéndosele a la memoria los consejos de su huésped cerca de las prevenciones necesarias que había de llevar consigo, especialmente la de los dineros y camisas, determinó volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero» [I, iv, 67]), la aventura de Andrés, que se aviene con el motivo de la defensa de los menesterosos, la llegada a una encrucijada «que en cuatro caminos se dividía» (I, iv, 72) y el paso honroso en la aventura de los mercaderes, que no se adecua sino al motivo del desafío por la dama (I, iv); el donoso escrutinio de la biblioteca de don Quijote (I, vi-vii), en el que, aunque se juzgan y condenan asimismo novelas pastoriles, cancioneros y poemas épicos, prevalecen, como es natural, los libros de caballerías; y, por fin, el tapiado del «aposento de los libros», cuya desaparición, según le dice la sobrina a don Quijote en una prevaricación lingüística sanchopancesca *avant la lettre*, ha sido obra de «un encantador que vino sobre una nube» llamado «el sabio Mutañón» (I, vii, 97 y 98).

[27] Es más, como comenta Altamirano (2007: 467-468), «hay romances en las dos partes de la novela, pero, mientras en el primer *Quijote* el Romancero tiene una presencia que podríamos considerar modesta (unos 9 romances), la continuación de 1615 exhibe alrededor de 28 baladas». Sobre los romances de la Primera parte, véase Altamirano (1997).

Geoffrey L. Stagg (1966: 8-9; y véase Rico, 2005: 226-237), en un importante trabajo a propósito de la hipótesis de una revisión autorial del borrador de la primera parte del *Quijote*, observó, en contestación a un estudio de Raymond S. Willis, que es harto probable que Cervantes hubiera escrito de corrido o en un todo continuo, a excepción del episodio de Marcela (I, XII-XIV), los primeros dieciocho capítulos y que no fue sino en el umbral del diecinueve cuando optó por la división, habida cuenta de que es a esa altura más o menos cuando se acumulan las referencias textuales a los capítulos y siempre con la misma fórmula expresiva: «lo que se dirá en el siguiente capítulo» (I, XVIII, 216; XIX, 226; y XXI, 257). Que así pudiese ser cuenta con el respaldo de *La Galatea*, que está divida en libros –en seis–, no en capítulos, de una extensión media superior a los cincuenta y cinco folios cada uno; e igualmente con el de las *Novelas ejemplares*, que tampoco presentan ninguna división interna, pese a que algunas son ciertamente largas. Incluso se ha supuesto que el *Persiles y Sigismunda* contó desde el principio con una estructuración en libros, similar en extensión a los de *La Galatea*, y que solo después de la redacción de cada uno Cervantes efectuaría la división en capítulos (Fernández, 2017: 506). Ello, por lo tanto, podría explicar esos desajustes habidos en la división entre algunos capítulos.

2.2 Otras fases de elaboración del *Ingenioso hidalgo*

José Manuel Martín Morán (1990: 142-143), luego de clasificar y de examinar pormenorizadamente los numerosos descuidos de la primera parte del *Quijote*, arriba a la conclusión de una «hipotética primera versión» del texto, que estaría conformado por tres partes simétricas de ochos capítulos cada una: la primera constaría de los ochos capítulos iniciales. La segunda alcanzaría desde I, IX hasta I, XXI, excluyendo los capítulos del episodio de Marcela y fusionando en uno solo el X y el XV. La tercera, que comprendería desde I, XXII hasta I, LII, es la más compleja de delimitar: de ella, por lo pronto, habría que excluir todos los capítulos destinados a los episodios intercalados y a la segunda parada de don Quijote y Sancho en la venta de Maritornes[28]; el primero sería

[28] Aparte de que resulta inconcebible la primera parte del *Quijote* sin la segunda detención en la venta de don Quijote y Sancho y del cura y el barbero, en ella, que está situada –recordemos– en

el de la liberación de los galeotes (I, xxii); el segundo, centrado en la huida a Sierra Morena, la penitencia de don Quijote y la embajada de Sancho a Dulcinea, aglutinaría en uno el xxiii y el xxv; el tercero vendría *grosso modo* a coincidir con el capítulo xxvi; el cuarto incluiría en uno los capítulos xxvii-xxx; el quinto, que concordaría con el xlvi y el xlvii, versaría sobre el encantamiento de don Quijote; el sexto y el séptimo no narrarían sino el encuentro con el canónigo de Toledo (I, xlviii-lii); el octavo y último atendería la llegada a la aldea (I, lii).

De modo y manera que este núcleo narrativo original, que sería un todo compacto y unitario de mediana extensión, centrado exclusivamente en las aventuras don Quijote y Sancho y en el plan diseñado por sus antagonistas, el cura y el barbero, para hacerlos regresar a la aldea sin nombre, se caracterizaría por no tener episodios interpolados que aderezasen y salpicasen la trama. Su inserción sería una decisión posterior abrazada por Cervantes con el propósito de, aprovechando la tesitura, dar a conocer algunos de los relatos breves que tenía escritos (Martín Morán, 1990: 62-65). No obstante, una obra en prosa de imaginación de semejantes características chocaría frontalmente tanto con la noción renacentista de que la variedad es fuente de verdad y de belleza como con la teoría poética de la época, que preconizaba la necesidad de conjugar, conforme a la *Poética* de Aristóteles y a su recepción e interpretación por la preceptiva de la época, la unidad con la variedad («la fábula debe ser –dice El Pinciano–: una y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, y admirable y verisímil» [*Philosophía antigua poética*, epístola V, 189])[29], y también con la práctica literaria, que lo ejecutó sin descanso

el itinerario de ida y vuelta que dibuja la segunda salida no muy lejos de Sierra Morena, convergen, como veremos más adelante, buena parte de los motivos que salpican la trama de principio a fin y que garantizan su presencia en el plan original de la novela.

[29] Un poco antes, El Pinciano había establecido la distinción entre fábula y episodio: «cuando digo fábula solamente entiendo el argumento (que por otro nombre dice hypóthesi) o cuerpo de fábula, y, cuando episodio, entiendo las añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manca». Y añade el ejemplo de la *Odisea*, que ya había siso subrayado por Aristóteles: «el argumento de aquel poema es de un hombre que, peregrinando muchos años, guardado de Neptuno solo, padeció en las cosas de su casa, de suerte que lo pretendientes a su mujer le comían la hacienda y a la vida del hijo aparejaban asechanzas. El cual peregrino vino a su tierra, después de graves tempestades, y dándose a conocer a los suyos, se ayuntó con ellos y, quedando él salvo, destruyó a sus enemigos. Veis el proprio de la fábula, y lo demás que la *Ulysea* contiene son episodios. Estas son palabras del Philósopho mismo, adonde, por el vocablo proprio, distingue a la fábula del episodio, como lo que es contenido en este argumento sea proprio y necesario y lo

desde, por lo menos, los libros de caballerías de Feliciano de Silva y el *Baldo* hasta la disolución de la novela a finales del siglo xvii (Muñoz Sánchez, 2016 y 2018d), amparada, además, en una serie de obras del legado clásico confeccionadas según los parámetros de tal aserto, como *El asno de oro*, de Apuleyo, el *Leucipa y Clitofonte*, de Aquiles Tacio, y la *Historia etiópica*, de Heliodoro, sin olvidar el ejemplo paradigmático de la *Odisea* de Homero.

Cervantes, que ya había escrito *La Galatea* conforme al principio de la variedad en la unidad y lo seguiría haciendo en el *Ingenioso caballero* y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Muñoz Sánchez, 2018e), no pudo concebir su texto sin que contuviese secuencias narrativas externas. Y, desde luego, no lo hizo. De entre las novelas que tenía escritas, y sabemos que tenía varias, *El curioso impertinente* fue seleccionada para ocupar una posición privilegiada, el centro del cuerpo de la fábula, en deliberado contraste genérico, aun cuando se rige por los mismos temas interrelacionados de la cordura y la locura humana y de la confusión entre lo ideal y lo real, con las aventuras de don Quijote de Sancho; y fue insertada como una novela dentro de la novela según el procedimiento narrativo de la *mise en abyme*.

A continuación, eligió la *Historia del capitán cautivo*, que se integra como una narración en bloque, aunque referida en dos impulsos al ser interrumpida para introducir dos sonetos sobre la pérdida del fuerte de la Goleta y precedida y sucedida de una mínima acción en el presente de la fábula: la llegada a la venta de Rui Pérez y Zoraida y la anagnórisis con su hermano el licenciado Juan Pérez de Viedma. En ella no solo refiere el caso de un genuino militar de los tiempos modernos en contraposición del anacrónico caballero andante medieval que representa don Quijote, sino que además la biografía de Rui Pérez de Viedma dibuja un recorrido zigzagueante entre la *historia* y la *poesía*, ya que comienza apegada al cuento tradicional, para deslizarse hacia la *historia* y terminar declinando a la *poesía*, mezclando y confundiendo diferentes modos de discurso.

Los otros cuatro episodios –el de Marcela, Grisóstomo y Ambrosio, el entramado de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea, el del oidor, su hija doña Clara y el joven don Luis, y el de la pastora Leandra–, que

que es fuera dél, que son los episodios no lo sean; sino que se puedan quitar y poner y variar según la voluntad del poeta» (*Philosophía antigua poética*, V, 176-177).

pudieron haber sido escritos *ad hoc*, se entretejen en la narración de base en emulación directa de los modos de engarce ensayados en *La Galatea*[30]. El episodio de Marcela, que versa sobre el asunto de la libertad frente al amor, de la autodeterminación de la mujer para elegir su destino, se estructura en dos partes segmentadas por la acción principal, que registra el encuentro de don Quijote con el caballero Vivaldo (I, xiii): la primera sería una narración, motivada por la noticia de la muerte del pastor Grisóstomo en extrañas circunstancias (I, xii), mientras que la segunda sería una acción en el tiempo presente de la fábula, el sepelio del pastor estudiante (I, xiv). Lo más sorprendente del episodio lo constituye el enfrentamiento de perspectivas y de formas del discurso que se produce a propósito de la responsabilidad que le cabe a la bellísima pastora en el suicidio del pastor estudiante.

El episodio de Cardenio y Dorotea se compone de una serie de indicios o pistas (I, xxiii) que van marcando paulatinamente su irrupción sobre la narración de base –el hallazgo de una maleta por don Quijote y Sancho, en la que descubren un librillo de memorias, camisas de calidad y cien escudos de oro; la visión fugaz de un hombre asilvestrado; una mula muerta; el encuentro con un cabrero que les informa sobre el salvaje, al cual vincula definitivamente con los objetos hallados; y, finalmente, el instante mágico del careo de don Quijote y Cardenio, dos locos en acción, que se reconocen e identifican mutuamente–, de hasta cinco narraciones que actualizan el pretérito de la historia –la del cabrero (I, xxiii), dos de Cardenio (I, xxiv y xxvii), la de Dorotea (I, xxviii) y la de don Fernando (I, xxxvi)– y de cuatro encuentros –el de don Quijote y Sancho con el cabrero y, después, con Cardenio, el del cura y el barbero con Cardenio y el de estos con Dorotea y la anagnórisis final de los personajes del episodio en la venta de Maritornes–. El episodio de Cardenio y Dorotea no solo es el más complejo por su morfología y por las formas de engaste que ensaya el autor en su inserción, sino que refulge por la participación decisiva de sus principales protagonistas –en singular Dorotea– en el devenir de las aventuras de don Quijote de Sancho y aun de otros episodios, pues ellos

[30] Sobre los episodios de la primera parte del *Quijote*, su modo de articulación y el papel que desempeñan en ella, véase, entre otros muchos estudios, Neuschäfer (1999, 49-96); Riley (2000: 92-109); Muñoz Sánchez (2000); Zimic (2003, 15-197); Segre (2004: 101-144); Güntert (2007: 83-144); Close (2007: 161-177, y 2019: 51-120); Martínez Mata (2008: 139-145); Rey Hazas (2013); Baquero Escudero (2013: 70-110).

son los grandes beneficiados de la enseñanza que se puede extraer de la lectura de *El curioso impertinente*, asisten al relato del capitán cautivo y se ven involucrados en la historia de don Luis y doña Clara. De hecho, aunque el episodio propiamente dicho se desarrolla en los capítulos señalados, Cardenio y Dorotea permanecen al lado de don Quijote y Sancho desde el capítulo xxix hasta el xlvii.

El episodio del oidor, doña Clara y don Luis, que se complementa con el del capitán cautivo, se compone, por un lado, de la agnición de los hermanos Pérez de Viedma (I, xlii), y del desarrollo de la anécdota sentimental de don Luis y doña Clara en dos impulsos: la relación autodiegética de la sobrina del capitán a Dorotea (I, xliii) de su caso de amor adolescente, luego de haber escuchado los lamentos líricos de don Luis, y una acción en el presente de la fábula que desvela la identidad del joven pero decidido amante (I, xliv).

El episodio pseudo pastoril de la bella Leandra (I, li) se integra, después del encuentro fortuito del cabrero Eugenio con la comitiva de personajes que encabezan don Quijote, el cura y el canónigo de Toledo, como una narración en bloque. Así como Leandra es el reverso de Marcela, así también Vicente de la Roca constituye el envés del capitán cautivo, y aun de don Quijote; con él ofrece el autor otra cara de la realidad militar de la época, que al mismo tiempo responde al tipo literario de raigambre clásica del *miles gloriosus* o soldado fanfarrón.

Cervantes introdujo, además, una justificación teórica en el texto, puesta en boca del narrador principal, sobre la intercalación de los episodios, fundamentada en el deleite y el entretenimiento que proporciona la variedad:

> Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no solo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia (I, xxviii, 347).

Otra cuestión distinta es que revisara el borrador de su manuscrito antes, durante o después de la transcripción del original de imprenta que fue presentado para solicitar la aprobación de la licencia y el privilegio de

impresión, y que el resultado de ello no fuera otro que la modificación y el reacomodo de determinados pasajes del texto, entre los cuales se contaría el episodio de Marcela, que terminarían provocando no pocos desajustes, anomalías, errores compositivos y mil zarandajas más, de los cuales el más abultado y relevante lo constituye el robo del rucio de Sancho (Stagg, 1966; Martín Morán, 1990: 23-105; Rico, 2005, y 2012: 69-100).

A nuestro modo de ver, el *Ingenioso hidalgo*, que no hubo de ser comenzado antes del 1600, habida cuenta –como queda dicho– de la presencia de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* en varios episodios y como pauta a seguir en la elaboración de un texto en prosa de larga extensión, de índole cómico-realista e híbrido y heterogéneo así en la forma como en el estilo, no hubo de ser pergeñado ni proyectado, por mucho que Cervantes hiciera camino al andar, en modo muy diferente de su complexión final.

2.3 La disposición final del *Ingenioso hidalgo*: la ejecución de un plan narrativo previo

El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha se compone de dos canales narrativos distintos. Por un lado, estaría el juego metanovelesco de narradores, que gira en derredor de la composición, creación, reconstrucción y narración de la historia de don Quijote; esto es, en torno al proceso de escritura y selección de los materiales que la componen, así como de todos los comentarios metaficcionales que atañen a la *verdad* de la historia del hidalgo manchego y su escudero. Por otro lado, tenemos la historia en sí, o sea, la narración de las aventuras de don Quijote y Sancho y todo aquello que la rodea y complementa, como las novelas y episodios laterales que sobre ella se insertan.

La narración de la historia de don Quijote no recae, como es bien sabido, sobre una única voz autorial, sino sobre varias. En principio, el recurso cervantino de introducir varios autores ficticios es un elemento paródico más de los libros de caballerías, aunque el alcance que adquiere en la novela de Cervantes –más en el *Ingenioso caballero* que en el *Ingenioso hidalgo*– es mucho mayor que en estos antecedentes. La presencia de varias voces narrativas supone, pues, que en el texto haya dos historias paralelas, la de las aventuras del hidalgo manchego y su escudero y la de cómo llegaron a conocerse esas aventuras. Esta segunda historia, suplementaria

y complementaria de la anterior, también presenta sus propias intrigas, avatares y personajes, como han estudiado, entre otros, Haley (1980), El Saffar (1975), Parr (1988), Martín Morán (1990: 107-129 y 145-197, y 2009: 86-99), González Maestro (1995), Sevilla Arroyo (2010) y Ródenas Moya (2015). Aunque no existe un consenso en la crítica cervantina sobre cuántas son exactamente las voces autoriales que presenta el texto, consideramos la más sostenible la opinión de Fernández Mosquera (1986) de que son cinco: 1) el que más importancia adquiere en la novela es el cronista y sabio moro Cide Hamete Benengeli, el autor literal de la *Historia de don Quijote de la Mancha*, que es introducido en el capítulo IX y es de quien más información poseemos. 2) Sin embargo, no toda la narración del *Ingenioso hidalgo* se conoce por él, puesto que los primeros ocho capítulos de la novela son responsabilidad de otro autor distinto, el primer autor, de quien se desconoce casi todo. 3) La historia de don Quijote llega a nuestras manos en forma de libro gracias a la labor de una tercera voz, que preside y gobierna toda la obra, y que es introducida en la narración como un personaje más: el lector insatisfecho que, tras los ocho primeros capítulos, decide buscar el manuscrito de las aventuras de don Quijote, suspendidas en plena acción durante la batalla que lo enfrenta con el vizcaíno, y que encuentra en Toledo escrito en árabe, donde lo manda traducir. Este segundo autor, entonces, adopta la labor de un editor, por cuanto es el que ordena, introduce, opina, critica, lee, contrata y paga la traducción del manuscrito de Cide Hamete Benengeli. Es, además, la voz autorial más próxima al lector, ya que, aparte del cronista moro, es el que más intervenciones directas realiza en el texto. Su labor en el total de la narración es muy parecida a la de un investigador que novela su propio trabajo, que en la actualidad ha originado una fructífera modalidad narrativa, denominada *novela metafictiva*. 4) Entre este segundo autor o editor y Cide Hamete Benengeli hay que situar al traductor morisco del manuscrito del segundo contratado por el primero por el módico precio de «dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo» (I, IX, 119), cuya labor en la primera parte es invisible; no así en la segunda donde se deja notar en la narración, pues efectúa toda una serie de intervenciones y de manipulaciones textuales que afectan a la labor del cronista moro y elimina algunos pasajes por cuenta propia, como la descripción de la casa de don Diego de Miranda. 5) Por encima de la labor del segundo autor o editor del *Quijote* hay que situar una voz narrativa más, que es la que gobierna

y preside toda la bóveda de la novela, la responsable final de toda la narración, el autor definitivo. Es de la que menos información tenemos, puesto que se oculta muy hábilmente tras las demás voces autoriales y es la única que realmente es omnisciente. Aunque es muy difícil seguir su rastro en el texto su labor se evidencia, por ejemplo, en la presentación como personaje del segundo autor o editor, y en el final del capítulo cincuenta y dos de la Primera parte. A todo lo cual, cabe añadir todo el material de acarreo y documentación, desde los *Anales de la Mancha* hasta los académicos de Argamasilla.

El segundo canal narrativo, el de las aventuras de don Quijote y Sancho, se compone tanto del relato primario o diegético como de los secundarios o metadiegéticos. Dos son los viajes que realiza don Quijote en la primera parte. El primero de ellos, luego de la transformación de Alonso Quijano en don Quijote, comprende los capítulos II al VI. Es el más breve, se caracteriza por la soledad del hidalgo, aún escudero, en su deambular en pos de aventuras y desempeña la función primordial de ser en el que es armado caballero. Responde al esquema estructural y conceptual de salida-viaje-estancia en una venta-regreso malparado del héroe.

El segundo viaje o la segunda salida de don Quijote comprende del capítulo VII al LII, o sea, todo lo que resta de la primera parte. En él la soledad inicial de don Quijote se torna en diálogo vivo con su escudero, Sancho Panza, que se constituye, de este modo, en el eje literario de su constante errar por los caminos manchegos. Viene a repetirse más o menos el esquema anterior, aunque con sensibles modificaciones: salida-viaje-estancia en una venta-viaje-estancia en Sierra Morena-viaje-estancia en una venta-regreso malparado del héroe. La segunda salida no acontece realmente hasta el capítulo VIII, lo que sucede en el precedente no es sino la preparación de este nuevo viaje, que consiste en aprovisionarse de todo lo que le sugirió el ventero socarrón a don Quijote, motivo por el cual había regresado a la aldea tras ser armado caballero. A partir de ahí, se inicia la nueva andadura en la que al caballero errante y su escudero les acontece una serie de aventuras –la de los molinos de viento (VIII), la del vizcaíno (VIII-IX), la de los yangüeses (XV)–, hasta la primera detención en la venta de Juan Palomeque el Zurdo (XVI-XVII), sustituto degradado de la habitual parada del héroe de los relatos de aventuras y los libros de caballerías en un palacio o una corte, en donde tiene que habérselas con el señor, aquí ejemplificado en el manteo de Sancho, y le ocurren

lances erótico-sentimentales como el requerimiento nocturno de una dama, ilustrado aquí en la visita de Maritornes, que deviene un comiquísimo pandemonio. Este primer segmento, que incluye el episodio pastoril de Marcela y el encuentro con el caballero Vivaldo (xii-xiv), se caracteriza por producirse un enfrentamiento de perspectivas entre don Quijote y Sancho sobre una realidad tan diáfana, que apenas admite confusión.

Desde que abandonan la venta y hasta que se adentran en Sierra Morena, se vuelve a la itinerancia del viaje y a las peripecias emanadas de él, como la de los rebaños de ovejas (xviii), la de los encamisados y el cuerpo muerto (xix), la de los batanes (xx), la del yelmo de Mambrino (xxi) y la de los galeotes (xxii); las cuales presentan la peculiaridad de que ahora la realidad se torna ambigua, aparente, escurridiza, equívoca, al punto de necesitar discusión y comprobación. La incursión en Sierra Morena (xxiii-xxx), que concierne al espacio solitario y misterioso del bosque o la floresta en los relatos de aventuras y en los libros de caballerías y que cobija el entramado episódico de índole cortesano-sentimental, sabiamente engarzado al relato primario, de Cardenio y Dorotea (xxiii, xxiv, xxvii, xxviii y xxix), esconde el «primer acto gratuito de la literatura occidental» (Avalle-Arce, 1976: 155): la penitencia amorosa de don Quijote (xxv-xxvi), y el encuentro de Sancho con el cura y el barbero (xxvi), que entraña una cambio radical en la narración. La presencia del licenciado Pero Pérez y maese Nicolás en Sierra Morena significa, de un lado, que don Quijote y Sancho tienen perseguidores, que no solo se oponen a la consecución de sus designios, sino que además el objetivo que persiguen es frustrarlos, por lo que se convierten en sus antagonistas; y, de otro, que a partir de ahora don Quijote irá perdiendo paulatinamente la iniciativa a favor del cura, que será quien decida el derrotero a seguir; y perder la iniciativa implica ceder, en parte, la primacía narrativa. Ocurre que el cura y el barbero, en efecto, han urdido una estratagema de naturaleza caballeresca, la concesión de un don a una dama menesterosa, con el propósito de devolver a casa a su convecino; un ardid que en primera instancia iban a poner ellos mismos en ejecución, disfrazados de dama en apuros –el cura– y de paje –el barbero–, para lo cual le habían requerido una saya, unas tocas y una gran barba de una cola rucia o roja de buey de la que colgaba un peine a la ventera, esposa de Juan Palomeque, en su primera parada en la venta (xxvii), y que finalmente acomete de forma impecable Dorotea bajo la apariencia de la princesa Micomicona (xxix-xxx).

La reanudación del viaje (xxx-xxxi) comporta, pues, desandar poco a poco el camino andado aproximadamente por la misma ruta, si primero con el héroe engañado, luego, tras la segunda estancia en la venta (xxxii-xlvi), engañado, vilmente humillado y encerrado en una jaula (xlvi-xlii). Otro aspecto sumamente importante que acarrea reemprender la itinerancia lo representa la conformación de un personaje colectivo o de una comitiva de personajes, compuesta por don Quijote, Sancho, el cura, el barbero, Cardenio y Dorotea, que, con alteraciones en su número, se mantendrá ya hasta el final. Es así como en el *Ingenioso hidalgo* hay un segmento protagonizado por un personaje solo, la primera salida (i-vi), otro coprotagonizado por el protagonista y el deuteragonista (vii-xxvi), y un tercero protagonizado por un personaje colectivo, que aúna en sí a los protagonistas y a sus antagonistas (xxvi-lii). Es así como de los cincuenta y dos capítulos del *Ingenioso hidalgo*, en los veintiséis primeros le corresponde la iniciativa al personaje principal, mientras que en los otros veintiséis la acapara el cura, aunque don Fernando, una vez que se comporta como atañe a su condición social, se la disputa en la venta. Con todo, en estos capítulos de transición don Quijote y sus peripecias caballerescas vuelven a colmar la narración, no tanto, que también, por el sabroso coloquio del caballero y el escudero a propósito de la embajada a Dulcinea, cuanto por la rememoración de aventuras pasadas, como la de los galeotes, a la que alude malévolamente el cura por las interesadas revelaciones de Sancho, y la de Andrés, que suponen un duro revés para el hidalgo manchego y más ahora que se ha encomendado la misión de favorecer los intereses de la princesa Micomicona.

La segunda estancia en la venta de Juan Palomeque el Zurdo, que lo es tanto para don Quijote y Sancho como para el cura y el barbero, se convierte en el núcleo de la novela, en el espacio donde confluye una galería de personajes que aporta su propio vivir y en donde halla solución a sus conflictos en forma de episodios intercalados, a la vez que conforma un mosaico representativo de la sociedad de la época, lo que acrecienta la pérdida del protagonismo de don Quijote y Sancho, hasta su completa deslocalización narrativa. De hecho, el hidalgo manchego no se encuentra presente, por estar descansando, en la lectura de la *Novela del Curioso impertinente* (xxxiii-xxxv), aunque interrumpe el desenlace con la batalla de los cueros de vino (xxxv), que es un trasunto paródico de la lucha habitual de los caballeros andantes con gigantes. A la resolución

del entramado episódico de Cardenio y Dorotea con la llegada a la venta de Luscinda y don Fernando (xxxvi), se suma el reencuentro, tras larga separación, de los hermanos Pérez de Viedma (xlii), cada uno portador de su propia historia. Primero arriba el capitán con Zoraida y, luego de proferir su autobiografía a los huéspedes de la venta (xxxvii y xxxix-xli), hace lo propio el oidor, con quien llega su hija doña Clara, que protagoniza una anécdota sentimental con el joven don Luis (xliii y xliv).

Después de la vela de la venta/castillo y la protección de las damas, de la burla amorosa a don Quijote de la hija de los venteros y Maritornes, de la mutación de la venta en la discordia del campo de Agramante, donde confluyen todos los hilos y motivos de la trama, del encantamiento del hidalgo manchego y de la separación de la comitiva de personajes albergados en ella en tres grupos (I, xlii-xlvi), acaece el desenlace, el regreso de don Quijote a su aldea encantando y, como Lanzarote en *El caballero de la carreta* (*c*. 1176-1181) de Chrétien de Troyes, enjaulado. En el camino tiene lugar el encuentro con el canónigo de Toledo (xlvii-lii), la interpolación del episodio de la bella Leandra (li) y la última aventura del héroe, la de los disciplinantes, con la donairosa falsa muerte del caballero y el compungido planto del escudero (lii).

3. Segunda parte. Los modelos compositivos de la Primera parte del Quijote

3.1 El *Ingenioso hidalgo* y *El Asno de oro*, de Apuleyo

Aunque la historia textual de *El Asno de oro,* escrito en el siglo II d. C., tiene su punto de partida en el códice que confeccionara un joven miembro de la familia romana de los Sallusti en el año 395, bajo la supervisión y guía de su maestro de retórica Endelequio, y aunque conoció cierta difusión durante la plena Edad Media, no alcanzó notoriedad hasta el descubrimiento de un códice en la biblioteca de la Abadía de Montecassino, en 1355, por Zanobi da Strada, que había sido elaborado por un anónimo escriba en el siglo xi y que copió Giovanni Boccaccio, cuya lectura fructificó tanto en el *Decamerón* como, sobre todo, en su tratado *De Genealogiis Deum Gentilium*, iniciando así su cadena de influencias. La *editio princeps* tuvo lugar en Roma, en 1469, a cargo de Johannes Andreas, en la oficina tipográfica de C. Sweinheym y A. Pannharz, reimprimiéndose

hasta cuatro veces más antes de 1500; año de gracia en que el humanista Filippo Beroaldo *il vecchio* daba a la estampa, en Bolonia, una edición comentada del texto, acompañada de diversos paratextos, que cosechó numerosas reediciones[31].

Sobre un ejemplar de ella, vertió el texto en pulcro y elegante castellano Diego López de Cortegana, que vio la luz, en Sevilla, en 1513, en el taller de Jacobo Cromberger. La suya fue la segunda traducción a una lengua vulgar tras la alemana realizada por Nicolas von Wyke antes de 1500; después se romancearía al italiano –entre otros, por Matteo Maria Boiardo, publicada en 1518, pero probablemente realizada en 1478-1479 o en 1494, y Agnolo Firenzuola, en 1550–, al francés y al inglés. La del arcediano hispalense contó con hasta seis reediciones más en la primera mitad del siglo xvi, antes de su inclusión en el Índice de libros prohibidos de Valdés en 1559, las cuales presentan sensibles modificaciones, enmiendas y remozamientos, conviene a saber: la de Valera de Salamanca, publicada en Sevilla, en un año sin determinar entre 1520 y 1535; la de Tomaris, quizás Pedro Tovans, en Zamora, en 1536; la de Pedro Tovans también en Zamora, en 1539, que incluye por primera vez los argumentos de los capítulos; la de Pedro de Castro en Medina del Campo, en 1543, corregida, añadida y tenuemente reescrita por el humanista sevillano Alonso de Fuentes; la de Domenico de Robertis en Sevilla, en 1546; y la de Juan Steelsio en Amberes, en 1551. Después, se editó expurgada en 1584, en Alcalá de Henares, en el taller de Hernán Ramírez, despojada de las escenas eróticas más escabrosas de los libros VIII, IX y X, y en 1601, en Madrid, en el taller de Andrés Sánchez, y en Valladolid, en el de los herederos de Bernardino de Santo Domingo, ambas de nuevo censuradas por distintas manos y muy alejadas ya de la versión original de Cortegana. Su impacto en las letras hispanas fue tan formidable como difícil de calibrar con exactitud[32].

No sabemos con certeza si Cervantes conoció *El Asno de oro* en la traducción de Cortegana, como cabría esperar, en alguna de las italianas o, aunque parece menos probable, en el original latino, que es ciertamente difícil y enrevesado; y si lo hizo en la versión castellana del traductor de Erasmo y de Eneas Silvio Piccolomini, si fue en una de las anteriores a su

[31] Sobre la historia del texto de *El Asno*, véase Carver (2007); Nicolini (2019: cxvii-cxxiv).

[32] Sobre la traducción de Cortegana de *El Asno de oro*, su difusión y sus avatares, véase Escobar Borrego (2019).

interdicción en 1559 o en cualquiera de las expurgadas, que estaban de actualidad, en el momento mismo de la redacción del *Ingenioso hidalgo*, posiblemente al calor del triunfo de ventas de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache* y de la segunda vida editorial del *Lazarillo de Tormes* castigado. Lo significativo, en cualquier caso, es que lo leyó, lo paladeó, lo asimiló y lo aprovechó sistemáticamente, en el *Quijote*, en las *Novelas ejemplares*, donde lo menciona explícitamente[33], y en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, al punto de que, sobre la base de su morfología, pergeñó o rediseñó la del *Ingenioso hidalgo*.

3.1.1 La arquitectura narrativa de **El Asno de oro**

La estructura del *Asinus aureus* o *Metamorphoseon libri XI* se suele dividir en tres partes, delimitadas por las dos metamorfosis del protagonista[34]. Una primera, conformada por los libros I-III, en la que tiene lugar el viaje de Lucio, movido por la curiosidad que le genera la magia y la hechicería, a Hipata, la capital de Tesalia; su alojamiento en la posada del avaro Milón; sus relaciones con Andria, la criada del mesón; sus peripecias en la ciudad, como el asesinato de los tres ladrones que «eran tres odres hinchados» (Apuleyo, *El Asno de oro*, III, II, 235) que sirvió de estímulo a Cervantes para la aventura de los gigantes-odres de vino (I, XXXV); y su transformación en asno por las artes nigrománticas de Pánfila[35], esposa de Milón, pero que ejecuta erróneamente Andria al confundirse de bujeta.

Una segunda, que comprende desde el final del libro III hasta el principio del libro XI, en donde se profieren las aventuras de Lucio-asno, su

---

33 Se lo menciona, como se sabe, la Cañizares a Berganza, en *El coloquio de los perros*, cuando le está contando la posibilidad de que él sea uno de los hijos de la Montiela que fueron transformados en perro por la Camacha y el modo en que podría recuperar su forma humana: «el cual modo quisiera yo –le comenta– que fuera tan fácil como el que se dice de Apuleyo en *El asno de oro*, que consistía en sólo comer una rosa» (Cervantes, *Novelas ejemplares*, 595).

34 Es importante señalar que citamos el texto de *El Asno de oro* por la reciente edición de Escobar Borrego (2019) de la traducción castellana de Cortegana, reescrita por Alonso de Fuentes y publicada por Pedro de Castro en Medina del Campo, en 1543. Y que lo hacemos porque pensamos que es el texto que pudo manejar Cervantes. De modo que, cuando nos refiramos a *El Asno de oro*, nos atendremos a la división en libros y capítulos, en lugar de libros y parágrafos, como sería lo normal si lo hiciéramos por el original latino.

35 Es harto probable que la descripción de la untura de Pánfila (III, IV, 224) constituya uno de los referentes intertextuales con los que opera Cervantes en la de la Cañizares ante Berganza, en el corazón de *El coloquio de los perros*.

errante vagar al servicio de varios amos, desde que lo roban los ladrones en la posada de Milón hasta arribar primero a Corinto y luego al puerto, perteneciente a la ciudad, de Cencreas. Esta parte, que es la más extensa de la tres, modula su contenido en torno a tres ejes o núcleos temáticos: la estancia de Lucio-asno con los ladrones de Beocia en la cueva en que moran y guardan sus hurtos, que se desarrolla desde el final del libro III hasta la mitad del libro VII; la huida de la cueva y la permanencia de Lucio-asno con Carites y Lepólemo en su hacienda, hasta que fallecen trágicamente y se produce la marcha de sus vaquerizos y yegüerizos por la arribada de un nuevo señor no deseado, lo que comporta que lo vendan por primera vez, y que abarca de la segunda mitad del libro VII al final del libro VIII; las sucesivas compra-ventas de Lucio-asno, que pasa de Filebo, el echacuervos de la diosa Siria y adalid de un grupo de eunucos orgiásticos; a un tahonero y su mujer; un viejo hortelano; un caballero militar; dos hermanos, uno cocinero y otro panadero; y el señor de ellos, que hace del asno una suerte de animal-hombre de placer, al modo en que el atambor explota a Berganza como perro sabio, en *El coloquio de los perros*. Este tercer bloque temático de la segunda parte, que se desarrolla a lo largo de los libros IX y X, versa principalmente sobre asuntos materiales relacionados con el sexo y el adulterio, cuyo cenit lo constituyen el coito de Lucio-asno con la rica y honrada matrona, que «ardientemente deseaba echarse conmigo y ser otra Pasifae de asno» (Apuleyo, *El Asno de oro*, X, iv, 418), y, en teatro público durante las fiestas de Corinto, con una mujer sentenciada a muerte, que al cabo no ha lugar por la huida de Lucio cuando ya todo estaba dispuesto.

Una tercera, constreñida al libro XI, en la que, tras purificarse a la manera pitagórica en las aguas del mar Egeo en Cencreas, Lucio recupera su forma humana al ingerir las rosas de una guirnalda y se consagra al culto de la diosa Isis, viajando a Egipto, donde acaece la celebración ritual de su sacerdocio, y, finalmente, a Roma, donde entra asimismo al servicio de Osiris, dios de dioses.

La trama principal del *El Asno de oro*, cuya disposición acabamos de esbozar, sirve de soporte estructural para la inserción de un elevado número de episodios narrativos en calidad de relatos de segundo grado, los cuales la espejean o sirven de complemento temático. Ellos son: 1) la historia de Aristómenes, Sócrates y las brujas Meroe y Pantia, que ocupa los capítulos i y ii del libro I, y que se interpola como *alivio de*

caminantes, con comentarios metafictivos que lo preceden y lo suceden, además de contener, en primera instancia, el relato indirecto de Sócrates relatado por Aristómenes[36]; 2) la de Teleforon, también sobre la nigromancia, que se desarrolla en el capítulo IV del libro II, insertada a modo de *sobremesa* como una narración autodiegética en bloque, en el marco de la cena de Birrena; 3) el relato de uno de los ladrones sobre tres compañeros perdidos en acto de servicio –Lámaco, Alcimo y Trasileón–, que comprende los capítulos II y III del libro IV, y cuyo modo de articulación es semejante al de Teleforon por cuanto se interpola como *sobremesa*; 4) el cuento de Cupido y Psique, que ocupa desde el capítulo V del libro IV hasta el capítulo III del VI, ficción que responde al procedimiento narrativo de la novela dentro de la novela o la *mise en abyme*; 5) la historia trágica de Carites, Lepólemo y Trasilo, que introduce el tema del amor en la materia interpolada y se desgrana discontinuamente desde el capítulo IV del libro IV hasta el I del libro VIII; 6) los relatos de adulterio del vendedor del tonel y del tahonero, que contiene el caso del barbudo, su criado Hormigón y Pánfilo, puesto en boca de una vieja alcahueta y el del peraile que pilla al amante de su mujer en fragante metido debajo de un azufrador de mimbres, los cuales tienen lugar en el libro IX y fueron traspasados casi a la letra por Boccaccio al *Decamerón*, en las novelas VII, 2 y V, 10, respectivamente; 7) la historia, basada en la leyenda de Fedra, de un padre, una madrastra y su alnado, que ocupa los capítulos I y II del libro X, proferida por Lucio-asno («Después de algunos días que

[36] Cervantes pudo pergeñar el inicio de *El casamiento engañoso*, en que se narra el encuentro del alférez Campuzano y el licenciado Peralta cuando aquel, desmejoradísimo, abandona el hospital de la Resurrección de Valladolid, es invitado por este a su posada, donde le festeja y donde el alférez le cuenta su historia con doña Estefanía de Caicedo, que no solo le desvalija de sus cadenas de relumbre, sino que le deja de recuerdo de su matrimonio erigido sobre el motivo del burlador burlado en ambas direcciones la sífilis que recién salía de curar. En efecto, cuenta Aristómenes a Lucio que llegando un día a Hipata, capital de Tesalia, se topa con un su amigo, llamado Sócrates, al que encuentra ciertamente macilento: «De improviso hallé en la calle a Sócrates, mi amigo y compañero, que estaba sentado en tierra, medio vestido con un sayuelo roto, tan disforme, flaco y amarillo, que parecía otro: así como uno de aquellos que la triste Fortuna trae a pedir por las calles y las encrucijadas» (*El Asno de Oro*, I, I, 187). Después de una breve conversación a propósito de tal circunstancia y de que Aristómenes agasaje a Sócrates, este le expone su caso, que versa sobre el doble desvalijamiento que sufre, habiendo hecho fortuna en Macedonia, poco antes de arribar a la ciudad de Larisa: por un grupo de ladrones, primero, y por la maga posadera Meroe, después, quien luego de haberlo recogido en su mesón y de tratarlo con humanidad, le lleva a la cama, donde «luego como me llegué a ella una vez contraje tanta enfermedad y vejez, que, por huir de allí, todo cuando tenía le di» (*El Asno de Oro*, I, I, 189).

allí estábamos, aconteció una hazaña muy terrible y espantable, la cual, porque vosotros también sepáis, acordé poner en este libro» [*El Asno de oro*, X, i, 403]), advirtiendo al lector de que «has de saber que no lees fábula de cosas bajas, sino tragedia de altos y grandes hechos, y que la has de subir de comedia a tragedia» (*El Asno de oro*, X, i, 404); la cual, por cierto, pudo seguir Heliodoro, al lado de las tragedias de Eurípides sobre el mismo tema, para redactar el episodio de Cnemón, en la *Historia etiópica*; y 8) la narración de la matrona sentenciada a muerte con la que ha de mantener relaciones Lucio-asno, que se desarrolla en el capítulo v del libro X y que, igualmente, cuenta el personaje-narrador protagonista.

Apuleyo ensaya, pues, una notable variedad de formas de articulación técnica, que oscila, como en la primera parte del *Quijote*, desde la suspensión mecánica de la trama para interpolar, por yuxtaposición, una metaficción o una narración en bloque, hasta su distribución intermitente y fragmentaria por un amplio número de capítulos y libros, narrada por entregas y por diferentes narradores y con varios encuentros y acciones vivas en el devenir presente del discurso.

Centremos nuestra mirada en los dos casos más relevantes y significativos. El cuento de Cupido y Psique, que la vieja que custodia la cueva de los ladrones relata a una innominada doncella recién raptada –más tarde sabremos que se llama Carites– a fin de consolarla por sus cuitas y lamentaciones, es denominado por López de Cortegana «una *novela* muy linda» (*El Asno de oro*, IV, iv, 268; el subrayado es nuestro). Una designación que refuerza nuestra hipótesis de la importancia que desempeña *El Asno de oro* como modelo estructural de la primera parte del *Quijote*, ya que Cervantes emplea por primera vez en su producción literaria el término «novela» justamente para catalogar a *El curioso impertinente* (Muñoz Sánchez, 2018c: 258-259). El arcediano hispalense y fiscal del Santo Oficio vuelve a utilizarlo al final: «En esta manera aquella vejezuela loca y liviana contaba esta conseja a la doncella cautiva; pero yo, como estaba allí cerca, oíalo todo y dolíame que no tenía tinta ni papel para escribir y notar tan hermosa *novela*» (*El Asno de oro*, VI, iii, 315). De modo que el relato queda encuadrado entre las dos denominaciones.

El cuento de *Cupido y Psique*, que se ubica en el corazón del texto, se intercala, pues, como un relato ficticio de segundo grado o metaficción, puesto en boca de la vieja, que lo cuenta, en función de narrador intradiegético-heterodiegético, de un tirón, siendo memorizado y luego

transcrito por Lucio Apuleyo, que lo escucha como Carites y cuya lección aprehende, aunque no va a él dirigido. El contraste genérico entre el relato, una fábula mitológica o un cuento maravilloso de hadas, y la narración medular, que, aunque fantástica en las metamorfosis y en el uso de la nigromancia, es cómico-realista de ambientación contemporánea, es harto evidente. Ello no obstante, hay una soterrada vinculación temática entre los dos niveles narrativos, basada en el viaje espiritual de purificación que experimentan los dos protagonistas, Lucio y Psique, de la caída provocada por el error de la curiosidad impertinente (de la magia, la de uno; de contemplar a su marido y de ver el contenido de la belleza divina que Proserpina a petición de Venus introduce en la bujeta de Psique, la de la otra) a la asunción de la verdadera religión; dos viajes que bien podrían denominarse: *Los trabajos de Lucio* y *Los trabajos de Psique*[37]. Es exactamente lo mismo que acontece entre las aventuras de don Quijote y Sancho y *El curioso impertinente*, incluida tanto la curiosidad del hidalgo manchego, a quien todo le interesa, en especial, como discreto lector y buen conversador, las vidas ajenas, como, sobre todo la excesiva de Anselmo. Recuérdese, además, que la novela que lee el cura como un manuscrito hallado ocupa una posición privilegiada, el centro del cuerpo del *Ingenioso hidalgo*, en deliberado contraste; centrada igualmente en una monomanía del personaje principal cuya razón de ser no es otra que la confusión entre la vida y el ideal, muestra la otra faz de la naturaleza dual de la vida: la alternativa, a la risa y la comedia, del llanto y la tragedia. Por otro lado, no se puede descartar la eventualidad de que el relato de la vieja a Carites no pare solamente en la declarada función consoladora; podría esconder igualmente, habida cuenta de que la raptada doncella le ha contado previamente a la anciana cuidadora de los bandidos que estaba a punto de contraer nupcias con Lepólemo, una componente de educación sentimental; una educación que igualmente pueden obtener Cardenio y Dorotea de la lectura del cura de *El curioso*

[37] Sobre la vinculación de las historias de Lucio y Psique, véase Pejenaute Rubio (1988: 48-55); Smith (1998); García Gual (2000: 16-19); Escobar Borrego (2002: 21-26); Graverini (2019: xxxi-lviii). No obstante, existen otras interpretaciones completamente opuestas, tanto para el conjunto de la novela, entendida como una sátira en que Apuleyo a través de Lucio estaría criticando la credulidad, la de la magia, en los primeros diez libros, y la religiosa de los cultos egipcios en el XI, como para la fábula mitológica, pues Psique, como Lucio, parece no evolucionar nada de principio a fin; en tal sentido, véase Harrison (2013: 13-37).

impertinente, referida en su caso, ahora que están a punto de solucionarlo, a comprender que el matrimonio puede llegar a ser, antes que una solución, un problema de envergadura. Conviene no menospreciar, por último, el hecho de que tanto el cuento de hadas del *Asno* como la novela a la italiana del primer *Quijote* se relatan en ámbitos cerrados, cuales son una cueva y una venta.

La historia de Carites, que constituye la fuente directa de la anécdota novelesca que cuenta Guzmán sobre una viuda vengadora, en la *Segunda parte del Guzmán* (II, 8), de Mateo Alemán, e igualmente de la historia de Ruperta en el *Persiles* (III, xvi-xvii) de Cervantes, es con mucho el episodio mejor ensamblado a la narración medular de *El Asno de oro*, el relato autobiográfico de Lucio. Se extiende propiamente por los libros IV (cap. iv), donde acaece el robo de Carites por los ladrones, con los que llega a la cueva, en la que profiere muy por encima su caso a la vieja, es decir, que ha sido robada cuando estaba a punto de desposarse con Lepólemo; VI (cap. iv), donde se cuenta su malogrado intento de huida a lomos de Lucio-asno, del que resulta su sentencia a morir encerrada en su interior, a ser enterrada viva en el seno del burro; VII (caps. i-ii), en los que entra en acción Lepólemo, bajo la apariencia fingida de Hemo de Tracia, que arriba a la cueva de los ladrones para, después de haber sido elegido su capitán, liberarla, al emborracharlos a todos, y desposarse luego con ella en su aldea; y, por fin, VIII (cap. i) en que el criado de la casa de Carites refiere, en función similar a los emisarios o mensajeros de la tragedia ática, su aciago desenlace por mor de la intromisión de Trasilo, quien, enamorado de ella, asesina a su esposo con el propósito de ocupar su lugar. Empero, el fantasma de Lepólemo se le aparece una noche a Carites para revelarle –como le sucede a Dido en la *Eneida*– la traición de que fue objeto por su amigo. Carites decide, entonces, pasar una noche con él; compinchada con una criada, mientras Trasilo aguarda su venida, esta le ofrece vino con una droga disuelta que lo duerme profundamente. Sobre su cuerpo yacente, Carites, una vez llegada, pronuncia un retórico discurso en que le asegura que no se venga de él asesinándolo, sino cegándole, no solo para que viva en pena, sino también y singularmente para castigar a sus ojos, responsables últimos de todo por haber sido los que la miraron y ocasionaron su enamoramiento de ella. Después, Carites, en la sepultura de su marido, en suicidio de mujer viril cual nueva Dido, se atraviesa con una espada. Téngase en consideración que, como acabamos de indicar,

Carites es la receptora del cuento de *Cupido y Psique* que le narra la vieja, por lo que el cuento de hadas, insertado en el de ella, es de tercer grado.

Se compone, de consiguiente, la historia de Carites de tres acciones acontecidas en el presente de la fábula: su llegada con los ladrones a la cueva, su intento de huida y la compleja aventura de su liberación a cargo de Lepólemo, bajo el pseudónimo de Hemo de Tracia. Dos de ellas albergan una narración autodiegética de función explicativa, una verdadera (Carites relata su robo a manos de los bandidos a la vieja) y otra fingida (la de Hemo de Tracia sobre su singladura, que contiene además el caso de la varonil Plotina). A estas acciones en presente se suma la extensa relación a cargo de un narrador intradiegético testigo que da cuenta del infausto desenlace. Podemos estructurar, además, el episodio en tres bloques en conformidad con el personaje que está individualizado, si bien la presencia de Carites es permanente. Así, desde el capítulo iv del libro IV hasta el final del libro VI, el personaje central es Carites, que cuenta su robo a la decana, es la receptora oral del cuento de *Cupido y Psique* y protagoniza el intento de huida sobre Lucio-asno; en los capítulos i-ii del libro VII es Lepólemo, bajo la apariencia de Hemo de Tracia, el individualizado, en tanto protagoniza la liberación de Carites de los bandidos, con la que se desposa al arribar a su lugar; por fin, en el relato del mensajero (cap. i del libro VIII) es Trasilo, el tercero en discordia, el principal, hasta que se obra la atroz venganza de Carites.

En fin: una cantera de cómo entretejer un relato metadiegético en la diégesis para un lector despierto como Cervantes, que habría de hacer lo propio, en cuanto el texto que nos ocupa se refiere, en el sutil hilvanado del episodio de Cardenio y Dorotea sobre las aventuras de don Quijote y Sancho. El cual, aparte de los preliminares, conformados por una cadena de pistas que desembocan en la relación del cabrero a propósito del caballero salvaje a don Quijote y Sancho, consta de tres grandes bloques o secciones, cada una de ella con un personaje protagonista distinto: los encuentros de Cardenio con el caballero y su escudero y con el cura y el barbero y el cuento de su caso; el encuentro de Dorotea con el cura, el barbero y Cardenio y el relato de su historia; y la arribada a la venta de Juan Palomeque de don Fernando y Luscinda, la anagnórisis de los cuatro y la breve narración de don Fernando. Piénsese, además del episodio de Cardenio y Dorotea, en los de Teolinda y Timbrio y Silerio, en *La Galatea*, y en el de Ortel Banedre, Luisa la talaverana y Bartolomé, en el *Persiles y Sigismunda*.

3.2 El *Ingenioso hidalgo* y el *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto

El *Orlando furioso* es la obra de una singladura; un libro en continuo movimiento que prácticamente acompaña, entreverándose con él e inventariándolo, el itinerario vital e intelectual de Ludovico Ariosto (1474-1533), desde que a la altura de 1505, con poco más de treinta años de edad, se embarcara en la empresa de continuar el popular poema épico del conde Matteo Maria Boiardo (1441-1494), el *Orlando innamorato*, hasta su óbito, acaecido el 6 de julio de 1533, en que estaba enfrascado en el proyecto de una cuarta edición de su descomunal *romanzo*.

La primera redacción del *Orlando furioso*, en cuarenta cantos, apareció en 1516, en el taller de Giovanni Mazzocco dal Bondeno, en Ferrara, tras más de diez años de intenso trabajo creativo[38]. La segunda redacción, publicada en 1521, en la oficina de Giovan Battista da la Pigna, igualmente en Ferrara, tuvo por norte, aparte de más de un centenar de versos nuevos y de casi tres mil modificados, la aclimatación lingüística del poema novelesco a la prestigiosa lengua de Dante, Petrarca y Boccaccio: el toscano, apartándose así del italiano septentrional o la *koiné* padana y en línea con lo que defendería poco después Pietro Bembo en sus *Prose della volgar lingua* (1525)[39]. La tercera y última redacción, que vio la luz en 1532, siempre en Ferrara, en la imprenta de Francesco Rosso da Valenza, contenía seis cantos más, hasta sumar cuarentaiséis, 4.842 octavas y 38.736 versos. Los cambios operados fueron harto significativos, al punto de que se incluyeron aventuras y episodios nuevos de relevante incidencia en la economía global del discurso, como la historia de Olimpia (IX, 8-94; X, 1-34; XI, 21-80), la aventura de la Roca de Tristano (XXXII, 50-110; XXXIII, 1-59), la del castillo de Marganorre (XXXVII) y el impedimento de la boda de Bradamante y Ruggiero y el enfrentamiento de él con Leone (XLIV, 12-14 y 36-104; XLV; XLVI, 20-66), además de numerosas octavas encomiásticas a relevantes personalidades de la época, como la parte histórica del canto XXXIII[40]. Aparte de las tres redacciones, se conserva un manuscrito con

[38] Contamos ahora con la extraordinaria edición de esta primera versión realizada por Tina Matarrese y Marco Praloran para la editorial Einaudi (Ariosto, 2016), que viene a sumarse a la crítica que había preparado Marco Dorigatti para la editorial Olschki (Ariosto, 2006).

[39] A propósito de los cambios que realiza Ariosto en esta segunda versión con respecto a la primera, véase Casadei (1993).

[40] Las variantes de las versiones del *Orlando* de 1516 y 1521 fueron recogidas, sobre la edición de 1532, por Santorre Debenedetti y Cesare Segre (Ariosto, 1960). Citamos el testo por

cinco cantos, compuesto a partir de la segunda o quizá entre 1518 y 1519, pensado como una continuación del texto, que no fructificó[41].

El éxito del *Orlando furioso* antes de la publicación de la Primera parte del *Quijote* en 1605 fue apoteósico: con catorce ediciones entre las redacciones de 1521 y 1532 y alrededor de doscientas a partir de la definitiva, fue el libro más editado en Italia durante el Cinquecento y contribuyó como ningún otro a conformar el modelo del género editorial del libro de entretenimiento en toda Europa, con sus reiteradas ediciones en cuarto, que fueron añadiendo xilografías, ilustraciones, resúmenes, argumentos, comentarios y, llegado el momento, castigando y censurando determinados pasajes. Su fortuna en España y en Francia durante el siglo xvi fue asimismo extraordinaria, a la que luego se sumarían Inglaterra, Holanda y Alemania. En los reinos peninsulares, sin contar con las continuaciones y readaptaciones a otros géneros, fue vertido al castellano, en 1549, por el capitán Jerónimo de Urrea; en 1550, por Hernando Alcocer; en 1585, en prosa, por Diego Vázquez de Contreras; y en 1604 por Gonzalo de Oliva. Cervantes –a través de don Quijote– no solo se honró, como es bien sabido, de haberlo leído en italiano («sé algún tanto el toscano y me precio de cantar algunas estancias del Ariosto» [II, lxii, 1248]), al tiempo que vituperó y condenó la traducción de Urrea, que, pese a todo, contó con doce ediciones en la segunda mitad del siglo[42], sino que lo tuvo asaz presente en la configuración del *Ingenioso hidalgo*[43].

3.2.1 La arquitectura narrativa del **Orlando furioso**

Aunque resulta de todo punto imposible rendir cuenta cabal de la vastedad de la trenzada trama del *Orlando*, tres son las líneas principales de

la edición preparada por Emilio Bigi reeditada a cargo de Cristina Zampese (Ariosto, 2018) por canto en números romanos, octava en árabes y página.

41 Sobre estos cinco cantos, véase Zampese (2016-2018).

42 Sobre la traducción de Urrea y su fortuna, véase Muñiz (2002). Sobre la difusión del *Orlando furioso* en Portugal y su presencia en los libros de caballerías portugueses y en *Os Lusíadas* de Luís de Camões, véase Almeida (2007, 2008a y 2008b).

43 El diálogo intertextual de Ariosto y Cervantes, del *Orlando* y el *Quijote*, cuenta, como nadie ignora, con una biblioteca entera de estudios; véase, entre los tales, Marasso (1947: 79-82); Consiglio (1949); Macrí (1952); Chevalier (1966); Márquez Villanueva (1973: 320-334); Durán (1974); Martín de Riquer (1975); Ludwig-Selig (1976-1977); Hart (1989); Gilman (1993: 146-164); Segre (2002: 23-30, 2005); Cabani y Poggi (2006); Güntert (2007: 203-216); Ruffinatto (2015: 117-141, 2019).

acción, que equilibran y armonizan los perfiles mayores de su deslumbrante arquitectura: los amores de Orlando y Angélica, por un lado, y los de Ruggiero y Bradamante, por otro, entrelazados con la más general y principal de la guerra entre las huestes cristianas de Carlomagno y las sarracenas de Agramante. La cual progresa en varias fases, desde el asedio a París por los moros (xiv-xviii) y la discordia del campo de Agramante (xxvii-xxx) hasta los duelos en la isla de Lapidusa (xli-xlii), en que muere Agramante a manos de Orlando; Brandimarte, gran amigo de Orlando, a manos de Gradasso; y este a manos de Oliveros, que resulta gravemente herido. Estas tres historias son las que Ariosto destaca en las primeras cuatro estancias del *romanzo*, que ofician de prólogo general de la obra:

> Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
> le cortesie, l'audaci imprese io canto,
> che furo al tempo che passaro i Mori
> d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
> seguendo l'ire e i giovenil furori
> d'Agramante lor re, che si diè vanto
> di vendicar la morte di Troiano
> sopra re Carlo imperator romano.
> Dirò d'Orlando in un medesmo tratto
> cosa non detta in prosa mai né in rima:
> […]
> Voi sentirete fra i piú degni eroi,
> che nominar con laude m'apparecchio,
> ricordar quel Ruggier, che fu di voi
> e de' vostri avi illustri il ceppo vecchio (*Orlando furioso*, I, 1-4, 91-94).

A ellas, conforme a la importancia que adquieren, se podrían añadir dos más, la de Rinaldo y la de Astolfo, que es el personaje que mayor grado de evolución experimenta en el curso de la acción, el único libre de amor y el que logra en la luna la ampolla con el juicio perdido de Orlando que lo sana y le permite participar activamente en la resolución del conflicto bélico.

Pese a que el protagonista del poema es ciertamente colectivo y se reparte a partes iguales entre los principales combatientes cristianos y moros en su incesante ir y venir entre las armas y los amores, Ruggiero termina por ser el héroe más destacado, hasta el punto de que, tras la

reunión de los paladines en la isla del ermitaño que lo bautiza y la llegada de Astolfo a Marsella en el final del canto XLIII, los tres últimos, añadidos casi en su totalidad en la versión de 1532, están centrados exclusivamente en él y en la consecución de su matrimonio con Bradamante. Ello se debe al carácter de propaganda política que tiene el poema y de enaltecimiento del linaje de la familia Este, duques de Ferrara, para los que laboraba Ariosto, primero para el cardenal Ippolito d'Este y después para el duque Alfonso I. En tal sentido, el *Orlando furioso* remeda a la *Eneida* de Virgilio.

La configuración estructural del *Orlando furioso* es aún más compleja que la de una «gran tela» «di molte fila» (*Orlando furioso*, XIII, 81, 440) tejida o, como parafraseaba Cervantes, «una tela de varios y hermosos lizos tejida» (*Don Quijote*, I, XLVII, 602), fundamentada en la técnica del entrelazamiento, por cuanto descansa sobre dos niveles narrativos distintos, uno primario o diegético y otro secundario o metadiegético: la trama principal y los episodios intercalados, en el que el primero hace las veces de hilo conductor y soporte estructural del segundo[44].

Hasta once –o doce, si segmentamos en dos la última– son las secuencias narrativas externas que complementan y diversifican la fábula del *Furioso*; las cuales no solo pertenecen a diferentes regiones de la imaginación, que remiten principalmente a la tradición clásica y al universo de la *novella*, sino que exhiben una notable diversidad de procedimientos narrativos de articulación o formas de inserción y modos de avance, que fluctúan entre la yuxtaposición, la mera suspensión de la historia principal para dar entrada a un relato independiente de ella interpolado en bloque, y la coordinación, que establece conexiones espacio-temporales entre los dos niveles narrativos, por lo que se encuentran en el mismo plano de realidad ficcional, y permite la interacción de los personajes de uno y otro.

La primera es la historia de Ginevra, Ariodante, Lucranio, Polinesso y Dalinda, que se extiende desde la estrofa 51 del canto IV hasta la 16 del VI, y versa sobre una injusta ley que castiga las relaciones sexuales prematrimoniales, una falsa denuncia y un Juicio de Dios que lo resuelve. Se compone de un preámbulo, desarrollado en el canto IV, y configurado por la noticia que le brinda el abad de un monasterio a Rinaldo acerca del caso

[44] Sobre la estructura del *Orlando furioso*, remitimos a los trabajos de Praloran (1999, 2016-2018). En el volumen colectivo *Lettura dell'«Orlando furioso»* (2016-2018) aparte de varios estudios de carácter general, como el citado de Praloran sobre la estructura, se analizan uno a uno los XVLI cantos del *capolavoro* del Ariosto por otros tantos especialistas.

de Ginevra y por el intento de asesinato de Dalinda por dos esbirros contratados por Polinesso; una narración en primera persona, la de Dalinda, que cuenta toda la historia, a excepción del desenlace, que acontece en el plano básico de los acontecimientos generales, y que acaparan el canto V. Después, ya en el canto VI, el narrador externo ofrece la información sobre lo que en realidad le pasó a Ariodante cuando huyó y se arrojó al mar. La segunda es la de Olimpia, Bireno, Cimosco y Oberto, que, en su forma de solapamiento es muy similar a la de Ginevra, se despliega en varias secuencias a lo largo de los cantos IX, X y XI, y cuya prosapia se remonta al célebre *carmen 64* de Catulo y al libro IV de la *Eneida* de Virgilio. La tercera es la historia de amor interracial e interconfesional de la sarracena gallega Isabella y el cristiano Zerbino, que constituye el episodio más elaborado y mejor ensamblado del *Orlando furioso*, tanto por su disposición fragmentaria e intermitente por varios cantos –el XIII, el XXIII, el XXIV, el XXVII y el XXIX–, cuanto por su entrecruzamiento formal con la historia de la intrigante e inicua Gabrina y, en su parte final –el sacrificio de amor y entereza de Isabella–, por su relación de oposición temática con la de la infiel valenciana Fiammetta. La cuarta es la de Norandino, rey de Siria, Lucina y Grifone, que es una revisitación de la aventura odiseica de Polifemo narrada en bloque en las estrofas 24-68 del canto XVII, con una pequeña coda final en la 140 del XVIII. Cervantes la pudo tener presente en la configuración de la historia de Rui Pérez de Viedma y la mora Zoraida, de la primera parte del *Quijote*.

La quinta es la de la ciudad de las mujeres vengadoras imperada, primero, por Orontea y, luego, por su hija Alessandra, deudora en última instancia de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, de la aventura de la isla de Lemnos en que moran las amazonas regidas por Hipsípila, que se introduce por yuxtaposición en las estrofas 5-64 del canto XX, narrada por Guidon Selvaggio. La sexta, que se despliega, principalmente, entre los cantos XX y XXI, es la de la malvada Gabrina, esposa de Argeo, cuyo núcleo argumental desarrolla el tema de Fedra o de la mujer de Putifar a partir, probablemente, aunque con cambio substanciales, del episodio de la madrastra y su alnado del libro X de *El Asno de oro* de Apuleyo; pero que en plano básico de los acontecimientos generales se engarza con la de Isabella y Zerbino, tal y como Cervantes hará con las historias de Cardenio y Dorotea. La séptima es la historia de amor, equívocos, enredos y travestismos de marcado sabor boccaccesco de

Ricciardetto, hermano gemelo de Bradamante, y Fiordispina, hija del rey Marsilio, que se inserta en dos tiempos: una misteriosa presentación en las estrofas 36-41 del canto XXII y una narración en bloque en las estrofas 4-71 del canto XXV. En tanto en cuanto historia de gemelos, forma parte de una serie que, hundiendo sus raíces en los *Menecmos* de Plauto, tuvo un desarrollo espectacular en el teatro y en la prosa de ficción de los siglos xvi y xvii, del Aretino a Molière, pasando por Trissino, Giraldi Cinzio, Secchi, Gonzaga, Lope de Rueda, Alonso Pérez, Timoneda, Tirso de Molina, Lope de Vega, Shakespeare, Rotrou y, por su puesto, Cervantes.

La octava es la procaz y amenísima historia de Astolfo, Iocondo y Fiammetta que, semejante por su temática a las novelas más licenciosas del *Decamerón*, comporta una visión del mundo diametralmente opuesta a la de la fábula o, dicho de otro modo, constituye un acentuado contrapunto genérico en relación con ella, que Cervantes pudo tener en cuenta a la hora de insertar *El curioso impertinente* en el *Ingenioso hidalgo*. Aunque su preámbulo tiene lugar en las estrofas 116-127 del canto XXVII, se desarrolla en su integridad como una ficción engastada o una novela independiente en el seno del canto XXVIII, que circuló exento del *Furioso* con gran notoriedad. Su tema, la volubilidad del deseo femenino, se cifra cabalmente en el aserto con que Lázaro de Tormes pone fin a las habladurías sobre su esposa: «yo juraré sobre la hostia consagrada que es tan buena mujer como vive dentro de las puertas de Toledo» (*Lazarillo*, p. 80). Al final de la novela contada por el hospedero, se entabla un debate a propósito de la condición de las mujeres, en el que descuella un anciano que echa pestes sobre el cuento por no decir la verdad sobre la naturaleza femenina, habida cuenta de que las hay fieles y leales. «Ditemi un poco –añade–: é di voi forse alcuno / che'abbia servato alla sua moglie fede? / che nieghi andar, quando gli sia oportuno, / all'altrui donna, e darle ancor mercede?» (*Orlando furioso*, XXVIII, 79, 952). Y a continuación, en efecto, no acontece sino el desenlace de la historia de Isabella y Zerbino, en donde ella se hace decapitar mediante un ardid por Rodomonte, que ha sido el principal receptor de la *novella* interpolada, a fin de salvaguardar su probidad y su lealtad amorosa. Es con semejante maestría como Ariosto aborda un tema medular de su poema que lo vertebra de cabo a rabo, el de la igualdad de hombres y mujeres en lo tocante al deseo.

La novena historia es de la desabrida Lidia y el bueno de Alceste, que ella, condenada a morar con las damas ingratas y desdeñosas, narra a Astolfo cuando desciende al infierno, en las estrofas 5-43 del canto XXXIV. La décima, que se desarrolla íntegra en el canto XXXVII, es la del rey Marganorre, quien, en una ley, ha estipulado ultrajar por defecto a todas las mujeres que pasen por su castillo, a causa del fallecimiento de sus dos vástagos, Cilandro y Tanacro, por amores perniciosos. El caso de Tanacro en particular se relaciona con la trágica historia de Carites, Tlepólemo y Trasilo, del libro VIII de *El Asno de oro*, la cual sirvió de falsilla a Cervantes, como queda dicho, para la de Ruperta y Croriano del *Persiles*. La undécima es la del doble episodio acerca de la avaricia como motor de infidelidad, tanto femenina como masculina, que se desarrollan como ejemplos de lo que le podría haber sucedido a Rinaldo de no haber rehusado la prueba de beber el vino de la copa de oro que le propone un cortés caballero entrado en años, a fin de saber si Clarisa, su mujer, le es o no fiel. El paladín, que viene de beber el agua encantada de la fuente del desamor que lo ha liberado de su obsesiva pasión por Angélica, ha recobrado el equilibrio moral, la serenidad de ánimo y la prudencia necesaria para no caer en una impertinente curiosidad: su mujer, como todo ser humano, es débil, por lo que no quiere mudar la creencia en su lealtad por una certeza que le puede acarrear la desdicha. Ese es el error que cometió su anfitrión, quien, tras el intento de la prueba, desarrollado en las estrofas 70-104 del canto XLII, cuenta su propio caso y el de su mujer, ya en el canto XLIII (9-49). Luego, durante la mágica embarcación que traslada a Rinaldo a Ferrara, un marinero, siempre en el canto XLIII (64-143) y como una narración yuxtapuesta, le relata el caso del juez Anselmo, quien, tras enterarse del adulterio de su esposa, Argia con el joven Adonio, incurre por avaricia en la misma falta pero con un etíope. Ariosto, de nuevo, contrapone las dos historias, que son dos narraciones en bloque, con la principal, en la que la fidelidad sin mácula de Bradamante choca con los intereses de sus padres, Amón y Beatrice, que se postulan en contra de su matrimonio con Ruggiero por el hecho de que es un caballero sin reino y sin riqueza, frente a su preferido, Leone, hijo de Costantino, rey de Grecia. Por otro lado, tanto la prueba de Rinaldo como las historias del caballero y de Anselmo forman parte del elenco de referentes intertextuales de *El curioso impertinente*.

3.2.2 De los **leitmotivs** *del* **Orlando furioso** *a los del* **Ingenioso hidalgo**

Cervantes no solo emuló la estructura, si bien compleja, sabiamente ponderada, del *Orlando furioso* en el *Ingenioso hidalgo*[45], aunque descartó el uso sistemático del entrelazamiento, sino que aprehendió de él la conformación de una tupida red de motivos que salpican y animan la trama, confiriéndole compacidad y cohesión. En el poema de Ariosto, los personajes, siempre en movimiento, están inmersos en una búsqueda incesante de algo que puede ser un objeto dotado de una virtud portentosa, un animal convencional o fabuloso o una persona, sólitamente la amada. El anillo mágico de Angélica, la lanza de Argalía, el escudo encantado de Atlante, el trabuco o «ferro bugio» de Cimosco, el cuerno mágico de Astolfo, el yelmo y la espada Durindana de Orlando, la red metálica del gigante, el sombrero de Orrilo, el libro mágico de Logistilla; el hipogrifo y, en general, los caballos de los guerreros y guerreras, como el Baiardo de Rinaldo o el Frontino de Bradamante; Angélica, a la que todos persiguen y pretenden; objetos, animales y personas, pues, que aparecen, desaparecen y reaparecen una y otra vez, como los ojos del Guadiana, en el decurso del discurso dándole coherencia, densidad y consistencia narrativas.

Valgan un par de ejemplos: el anillo mágico, que proviene del *Orlando innamorato*, es mencionado por primera vez en el texto en la octava 69 del canto III por la maga Melissa («[…] uno annello / che fu rubato in India a una regina / […] / di tal vurtù, che chi nel dito ha quello, / contra il mal degl'incanti ha medicina»), cuando aconseja a Bradamante que se lo quite al ladrón Brunello, a quien se lo había entregado previamente Agramante, para que pueda liberar a Ruggiero del palacio de acero de Atlante; y así lo acomete (III, 69-77; IV, 1-15). En el canto VII, la gemela de Ricciardetto se lo entrega a Melissa, quien, con él y merced a sus poderes, libera a Ruggiero de las garras de la maga Alcina, la Circe del *Furioso*, que lo tiene encantado, anulado el juicio con sus embrujos eróticos, en su isla. Melissa se lo entrega al paladín, que lo porta consigo en el dedo hasta que libera a Angélica de la orca, en el canto XI (2-11), quien, al vérselo en el dedo («vide un dito il prezioso annello»), se lo arrebata, se lo mete en la

[45] Así lo han subrayado Gilman (1993: 158): «consumado titiritero, Ariosto enseñó a Cervantes cómo alternar la secuencia de los episodios y la secuencia argumental»; y Segre (2002: 27): «desde el punto de vista narrativo, lo que más asimiló [Cervantes del *Furioso*] fue la técnica de la interrupción y el engarce, junto con la intercalación de relatos ajenos a la trama».

boca y desaparece, cuando quería él, por contemplarla desnuda y atada a la roca, gozar de ella. Ahora que el anillo vuelve a Angélica aprovecha el narrador externo para referir su historia:

> Questo è l'annel ch'ella portò già in Francia
> la prima volta che fe' quel camino
> col fratel suo, che v'arrecò la lancia,
> la qual fu poi d'Astolfo paladino.
> Con questo fe' gli'incanti uscire in ciancia
> di Malagigi al petron di Merlino;
> con questo Orlando et altri una matina
> tolse di servitù in Dragontina;
> con questo uscì invisibil de la torre
> dove l'avea richiusa un vecchio rio.
> A che voglio io tutte sue prove accorre,
> se le sapete voi così come io?
> Brunel sin nel giron lel venne a torre;
> ch'Agramante d'averlo ebbe disio.
> Da indi in qua sempre Fortuna a sdegno
> ebbe costei, fin che le tolse in regno (*Orlando furioso*, XI, 4-5, 365).

A partir de aquí lo llevará siempre la princesa del Catay, que usa su mágico poder para evaporarse, para hacerse invisible ante sus anhelantes perseguidores, como cuando en el canto XXIX (58-74) Orlando, ya perdido el juicio, se topa con ella y con Medoro. En el canto siguiente (XXX, 16), Angélica arriba con Medoro a la India y le entrega el cetro de su reino: de ellos ya no se ocupará más el narrador, «forse altri canterà con miglior plettro».

El hipogrifo es presentado por el narrador externo desde la perspectiva de «Ruggier la bella amica», cuyo vuelo contempla no menos admirada que asombrada: «Vede la donna un'altra maraviglia, / che di leggier creduta non saria: / vede passar un gran destriero alato, / che porta in aria un cavalliero armato» (*Orlando furioso*, IV, 4, 174). Después de sustraer el anillo mágico a Brunello, Bradamante vuelve a contemplar al hipogrifo, cuya razón de ser, cuya prosapia, desvela el narrador:

> Non è finto il destrier, ma naturale,
> ch'una giumenta generò d'un grifo:
> simile al padre avea la piuma e l'ale,
> li piedi anteriori, il capo e il grifo,

in tutte l'altre membra parea quale
era la madre, e chiamasi ippogrifo;
che nei monti Rifei vengon, ma rari,
molto di là dagli aghiacciati mari (*Orlando furioso*, IV, 18, 178).

Luego de su puesta de largo y de su uso para capturar a Ruggiero, Logistilla (IX, 57-68) le enseña al destinado a originar la estirpe de los Este en Bradamante cómo manejar el caballo alado. Astolfo, en uso del cuerno mágico, va de Inglaterra a Ruan y de allí al palacio mágico de Atlante, donde, ayudado con el cuerno y con el libro que le había dado Logistilla, libera a todos los prisioneros, destruye el palacio y se apodera del hipogrifo, que a partir de aquí se constituirá en su medio habitual de transporte (XXII, 4-30). En el canto XXXIII (96-128) reaparece Astolfo, que arriba con el hipogrifo a Etiopía, en donde emplea el escudo mágico para liberar al rey Senapo de las arpías, que lo cercan por haber pretendido subir al paraíso terrestre. En el canto XXXIV (4-51), después de haber bajado al infierno, haber escuchado allí la historia de amor de Lidia y haber obstruido la entrada para que las arpías no puedan salir del él, Astolfo vuela con el hipogrifo hasta el paraíso terrestre, donde es cordialmente recibido por san Juan Evangelista. De ahí, viaja a la luna en el carro del profeta Elías, en donde, en el escondido valle de las cosas perdidas («le lacrime e i sospiri degli amanti, / l'inutil tempo che si perde a giuoco, / e l'ozio lungo d'uomini ignoranti, / vani disegni che non han mai loco» [*Orlando furioso*, XXXIX, 74, 1133]), se encuentra el sentido de los que lo han perdido en la tierra, y, en una ampolla, recupera el «senno d'Orlando». A continuación de la visita, guiado por san Juan, del lugar donde moran las Parcas, que hilan la vida de los hombres, y el Tiempo, desciende en el hipogrifo a Nubia y, con las plantas que le ofrece san Juan, sana la vista del rey Senapo, que, en recompensa, le otorga un ejército con el que luchar contra Agramante (XXXVIII, 24-35). En el canto XLIV (19-26), Astolfo, después de disolver el ejército nubio, deja libre al hipogrifo siguiendo los consejos de san Juan: «hagli commesso il santo evangelista, / che più, giunto in Provenza, non lo sproni; / e ch'all'impeto fier più non resista / con sella e fren, ma libertà gli doni» (*Orlando furioso*, XLIV, 25, 1414).

Los motivos que, en imitación del *Furioso*, alientan la intriga del *Ingenioso hidalgo* son varios y diversos, el asno y las alforjas de Sancho, el famoso yelmo de Mambrino, el prodigioso bálsamo de Fierabrás o la reiterada presencia de la Santa Hermandad; y algunos de ellos, en efecto,

no arrancan sino de los consejos que el ventero socarrón, en calidad de padrino del ritual de la investidura, le brinda a su ahijado caballero, a la altura del capítulo III.

Allí, recordemos, le advierte el ventero de que «tuvieron los pasados caballeros por cosa acertada que sus escuderos fuesen proveídos de dineros y de otras cosas necesarias, como eran hilas y ungüentos para curarse; y cuando sucedía que los tales caballeros no tenían escuderos –que eran pocas y raras veces–, ellos mesmos lo llevaban todo en unas alforjas muy sutiles, que casi no se parecían, a las ancas del caballo, como que era otra cosa de más importancia, porque, no siendo por ocasión semejante, esto de llevar alforjas no fue muy admitido entre los caballeros andantes» (*Don Quijote*, I, III, 61). Sancho, con su asno y las alforjas que le había pedido su convecino y señor que portara («le encargó que llevase alforjas» [I, VII, 100]), comparecen por primera vez en el capítulo VII, asignando al escudero esa iconografía prototípica, ese sistema indeleble de imágenes simbólicas que lo caracterizan. Sancho pierde las alforjas, más propiamente: se las sustrae Juan Palomeque como moneda de cambio por su hospedaje en la primera parada en su venta, en los capítulos XVI y XVII («verdad es que el ventero se quedó con sus alforjas, en pago de lo que se le debía» [I, XVII, 202]); si bien, solo se percata de la pérdida tras la aventura de los rebaños de ovejas: «Acudió Sancho a su asno para sacar las alforjas con qué limpiarse y con qué curar a su amo, y como no las halló estuvo a punto de perder el juicio» (I, XVIII, 213). En la aventura del «sobrebarbero», en el capítulo XXI, Sancho se hace, como despojos de la batalla, con los aparejos del rucio rodado, que suplen la falta de las alforjas: las cinchas, el cabestro o ronzal y la albarda-jaez; «hizo», en efecto, «*mutatio capparum* y puso su jumento a las mil lindezas, dejándole mejorado en tercio y quinto» (I, XXI, 249). A Sancho, supuestamente a la altura del capítulo XXV, pues entra dentro –es el principal– de los despistes compositivos de la primera parte, le hurta el borrico Ginés de Pasamonte, dejándole colgado de la albarda apuntalada sobre cuatro estacas, tal cual hace Brunello con el caballo de Sacripante en el *Furioso* (XXVII, 84). Pero el galeote lo deja con los aparejos, que a partir de ahí Sancho habrá de portar consigo a cuestas. Los cuales cobran un sustancial relieve narrativo en la parte final de la segunda estancia en la venta: del cabestro atan a don Quijote Maritornes y la hija de los venteros, en el capítulo XLIII, dejándole colgado de una ventana:

> Pareciole a Maritornes que sin duda don Quijote daría la mano que le habían pedido, y, proponiendo en su pensamiento lo que había de hacer, se bajó del agujero y se fue a la caballeriza, donde tomó el cabestro del jumento de Sancho Panza, y con mucha presteza se volvió a su agujero, a tiempo que don Quijote se había puesto de pies sobre la silla de Rocinante por alcanzar a la ventana enrejada, donde se imaginaba estar la ferida doncella; y al darle la mano, dijo: «Tomad, señora, esa mano» [...] Y haciendo una lazada corrediza al cabestro, se la echó a la muñeca y, bajándose del agujero, ató lo que quedaba al cerrojo de la puerta del pajar muy fuertemente (I, xliii, 556).

Y la albarda-jaez, como nadie ignora, se convierte en unos de los detonantes de que la venta devenga «la discordia del campo de Agramante» (I, xlv, 575), al arribar el «sobrebarbero», en el capítulo xliv, y pleitear por ella, quedándose la albarda «por jaez hasta el día del juicio» (I, xlv, 576).

Al lado de la albarda-jaez se sitúa el celebérrimo yelmo de Mambrino, que, mencionado en el *Furioso* –Dardinel perece en el intento de recuperarlo–, forma parte del *Innamorato*, en que Rinaldo se hace con él. El cual se menciona por primera vez en el capítulo x («esto mesmo pasó, al pie de la letra, sobre el yelmo de Mambrino, que tan caro le costó a Sacripante» [I, x, 127]). Reaparece en el capítulo xix, el de la aventura del cuerpo muerto, bajo la forma sanchopancesca de «aquel almete de Malandrino», relacionado con el «juramento que hizo de no comer pan a manteles ni con la reina folgar» hasta quitárselo al «moro» (I, xix, 127), que don Quijote ha incumplido. Y adquiere, por fin, preponderancia narrativa en el capítulo xxi, en que el caballero manchego lo adquiere en justa lid frente al ínclito «sobrebarbero», suscitando que el escudero empiece a calar mejor que bien a su amo y señor natural, a cogerle las vueltas, pues confunde y llama «a la bacía "celada"», reírse de ello y mentirle por vez primera: «ríome de considerar la gran cabeza que tenía el pagano dueño desde almete, que no semeja sino una bacía de barbero pintiparada» (I, xxi, 246). A partir de ahí, el baciyelmo va siendo mencionado aquí y allá, como en el capítulo siguiente, el xxii, el de la liberación de los galeotes, de la que sale, por abollado, malparado al ser empleado por el estudiante para dar a don Quijote «tres o cuatro golpes en las espaldas y otros tantos en la tierra» (I, xxii, 270); y en el xxv: «Sancho, ¿traes bien guardado el yelmo de Mambrino...?»; «la bacía yo la llevo en el costal, toda abollada, y llévola para aderezarla en mi casa y hacerme la barba con ella»; «eso que a ti te parece bacía de barbero, me parece a mí el yelmo de Mambrino

y a otro le parecerá otra cosa» (I, xxv, 302, 303 y 304); hasta acaparar la primacía narrativa, al lado de la albarda-jaez, en el célebre pleito venteril de los capítulos xliv y xlv, en que, frente a las pretensiones del «sobrebarbero» y como la albarda por jaez hasta el juicio final, queda «la bacía por yelmo» (I, xlv, 576); si bien, al cabo, «en lo que tocaba a lo del yelmo de Mambrino, el cura, a socapa y sin que don Quijote lo entendiese, le dio por la bacía ocho reales» al sobrebarbero y maese Nicolás «le hizo una cédula de recibo» (I, xlvi, 580-581).

En los primeros compases de la segunda salida, pero que remite igualmente a los consejos del pícaro ventero («todos los caballeros andantes, de que tantos libros están llenos y atestados, llevaban… una arqueta pequeña llena de ungüentos para curar las heridas que recibían» [I, iii, 60-61]) y que su ahijado transmuta al sabor de su locura, otro de los motivos que anima la narración no es sino el prodigioso bálsamo de Fierabrás; si bien, le había igualmente recordado los socorros que les prestaban sus amigos encantadores con «alguna redoma de agua de tal virtud, que en gustando alguna gota della luego al punto quedaban sanos de sus llagas y heridas, como si mal alguno hubiesen tenido (I, iii, 61). Don Quijote se lo menciona a su escudero por primera vez en el capítulo xi, luego de la cruenta batalla con don Sancho de Azpetia, que «sin duda» debía de ser el nombre del vizcaíno, que le deja malherida una oreja: «todo eso fuera bien escusado [la cura con las hilas y el ungüento que Sancho porta en sus alforjas] si a mí se me acordara hacer una redoma del bálsamo de Fierabrás» (I, xi, 125), cuyas milagrosas virtudes pasa a enumerar. Un bálsamo cuya preparación Sancho le demanda a don Quijote en el capítulo xv, tras la paliza de los yangüeses que los deja molidos, deformando sus nombres con sus acostumbradas prevaricaciones lingüísticas: «querría, si fuese posible, que vuestra merced me diese dos tragos de aquella bebida del feo Blas, si es que la tiene vuestra merced ahí a mano» (I, xv, 125). Sin embargo, Sancho tendrá que esperar, bien que para consternación de su urbano estómago, hasta estar en la venta de Maritornes, en que el caballero dispone de los ingredientes y enseres para hacerlo:

> «No tengas pena, amigo –dijo don Quijote–, que yo haré agora el bálsamo precioso con que sanaremos en un abrir y cerrar de ojos» […] Levántate, Sancho, si puedes, y llama al alcaide desta fortaleza, y procura que se me dé un poco de aceite, vino, sal y romero para hacer el salutífero bálsamo; que en verdad que

> creo que lo he bien menester ahora, porque se me va mucha sangre de la herida que esta fantasma me ha dado [...] Él tomó sus simples, de los cuales hizo un compuesto, mezclándolos todos y cociéndolos un buen espacio, hasta que le pareció que estaban en su punto. Pidió luego alguna redoma para echallo, y, como no la hubo en la venta, se resolvió de ponello en una alcuza o aceitera de hoja de lata, de quien el ventero le hizo grata donación. Y luego dijo sobre la alcuza más de ochenta paternostres y otras tantas avemarías, salves y credos, y a cada palabra acompañaba una cruz, a modo de bendición (I, xvii, 194, 195 y 196).

El éxito del brebaje para don Quijote, pues «verdaderamente creyó que había acertado con el bálsamo de Fierabrás» (I, xvii, 197), lo alentará a quererlo tomar de nuevo después de la aciaga aventura de los rebaños de ovejas («acordándose de su licor, sacó su alcuza y púsosela en la boca, y comenzó a echar licor en el estómago» [I, xviii, 212]), motivando la escatológica secuencia en que amo y mozo se vomitan recíprocamente el uno al otro:

> Llegose Sancho tan cerca, que casi le metía los ojos en la boca, y fue a tiempo que ya había obrado el bálsamo en el estómago de don Quijote; y al tiempo que Sancho llegó a mirarle la boca, arrojó de sí, más recio que una escopeta, cuanto dentro tenía y dio con todo ello en las barbas del compasivo escudero. «¡Santa María! –dijo Sancho–, ¿y qué es esto que me ha sucedido? Sin duda este pecador está herido de muerte, pues vomita sangre por la boca». Pero, reparando un poco más en ello, echó de ver en la color, sabor y olor que no era sangre, sino el bálsamo de la alcuza que él le había visto beber; y fue tanto el asco que tomó, que, revolviéndosele el estómago, vomitó las tripas sobre su mismo señor, y quedaron entrambos como de perlas (I, xviii, 213).

Y aún salpica la trama en el capítulo xxi («aquel benditísimo brebaje» [I, xxi, 247), en el xxiii, en que se rompe la acucia que lo guardaba, y en el xxv, cuando don Quijote, que se queda haciendo penitencia en Sierra Morena dudando si imitar al melancólico Amadís o al furioso Orlando, le pide a Sancho una hila para curarse si fuere menester, «que la ventura quiso que nos faltase el bálsamo que perdimos»; «ruégole a vuestra merced que no se acuerde más de aquel maldito brebaje, que en solo oírle mentar se me revuelve el alma, que no el estómago» (I, xxv, 307).

El temor de Sancho de que sean perseguidos por la Santa Hermandad, tras la liberación de los galeotes en el capítulo xxiii, se hace realidad justo a continuación del pleito de la bacía-yelmo y la albarda-jaez, en que un

miembro del cuerpo de la policía de los reyes Isabel y Fernando saca de un pergamino un mandamiento de detención del caballero, cuya descripción lee al tiempo que lo ve y le sujeta del cuello:

> Imaginando, pues, esto, quiso certificarse si las señas que de don Quijote traía venían bien, y, sacando del seno un pergamino, topó con el que buscaba, y poniéndosele a leer de espacio, porque no era buen lector, a cada palabra que leía ponía los ojos en don Quijote y iba cotejando las señas del mandamiento con el rostro de don Quijote, y halló que, sin duda alguna, era el que el mandamiento rezaba. Y apenas se hubo certificado, cuando, recogiendo su pergamino, con la izquierda tomó el mandamiento y con la derecha asió a don Quijote del cuello fuertemente, que no le dejaba alentar, y a grandes voces decía: «¡Favor a la Santa Hermandad! Y para que se vea que lo pido de veras, léase este mandamiento, donde se contiene que se prenda a este salteador de caminos». Tomó el mandamiento el cura y vio como era verdad cuanto el cuadrillero decía y como convenía con las señas con don Quijote (I, XLV, 577-578).

Sancho ya había sugerido a su señor irse «a retraer a alguna iglesia», antes de que cualquiera de los acompañantes de la señora vizcaína que iba a Andalucía o alguno de los dos monjes benitos los denuncien a la Santa Hermandad, para asombro de don Quijote, pues nunca había leído que «caballero andante haya sido puesto ante la justicia» (I, x, 124). Con un cuadrillero de la Santa Hermandad habían tenido sus dimes y diretes en el divertidísimo molimiento fantasmal de la primera parada en la venta de Maritornes, en el capítulo XVII, y el cura, no sin que antes Sancho le hubiera de nuevo advertido a don Quijote la necesidad de esconderé en Sierra Morena («con la Santa Hermandad no hay usar caballerías» [I, XXIII, 271-272]), había sacado a relucir a los galeotes, que supuestamente le habían esquilmado en el camino, para meterse, no sin inquina y reconcomio, con su vecino y contertulio:

> A eso yo responderé con brevedad –respondió el cura–, porque sabrá vuestra merced, señor don Quijote, que yo y maese Nicolás, nuestro amigo y nuestro barbero, íbamos a Sevilla a cobrar cierto dinero que un pariente mío que ha muchos años que pasó a Indias me había enviado, y no tan pocos que no pasan de sesenta mil pesos ensayados, que es otro que tal; y pasando ayer por estos lugares nos salieron al encuentro cuatro salteadores y nos quitaron hasta las barbas, y de modo nos las quitaron, que le convino al barbero ponérselas postizas, y aun a este mancebo que aquí va –señalando a Cardenio– le pusieron como

de nuevo. Y es lo bueno que es pública fama por todos estos contornos que los que nos saltearon son de unos galeotes que dicen que libertó casi en este mesmo sitio, un hombre tan valiente que, a pesar del comisario y de las guardas, los soltó a todos; y sin duda alguna él debía de estar fuera de juicio, o debe de ser tan grande bellaco como ellos, o algún hombre sin alma y sin conciencia, pues quiso soltar al lobo entre las ovejas, a la raposa entre las gallinas, a la mosca entre la miel; quiso defraudar la justicia, ir contra su rey y señor natural, pues fue contra sus justos mandamientos; quiso, digo, quitar a las galeras sus pies, poner en alboroto a la Santa Hermandad, que había muchos años que reposaba; quiso, finalmente, hacer un hecho por donde se pierda su alma y no se gane su cuerpo (I, xxix, 376-377).

3.3 El *Ingenioso hidalgo* y *La Diana*, de Jorge de Montemayor

La Diana, de Jorge Montemayor (1520-1561), con la que «nace, en estado de perfección, la novela pastoril española» (Avalle-Arce, 1974: 69)[46], fue, como el *Orlando furioso*, aunque a menor escala, todo un acontecimiento literario europeo durante los siglos xvi y xvii (Fosalba, 1994). En España vio la luz en 1558 o 1559, en el taller de imprenta de Joan Mey, en Valencia; de ahí a 1605 conoció veinticinco ediciones más, repartidas por todos los reinos y lugares de la Monarquía Hispánica. La primera traducción impresa vertida al francés data de 1578, si bien antes habían corrido manuscritas dos versiones previas; al inglés, de 1598 y al alemán, de 1619.

Una de las claves del éxito de la fórmula literaria de *La Diana*[47] estribó en la apertura de su texto a material ajeno, incluido a continuación en versiones sucesivas, como así sucedió en la edición barcelonesa de 1561, impresa en la oficina de Jaime Cortey, que incorporó la *Historia de Alcida y Silvano*, novela en verso del propio Montemayor, que se repitió en la antuerpiense de Juan Steelsio del mismo año. El hito se produjo cuando en la edición de Valladolid de 1561-1562, salida de las prensas de Francisco Fernández de Córdoba, aparte de la *Historia de Alcida y Silvano*, de la *Historia de los muy constantes e infelices amores de Píramo y Tisbe*, fábula en verso de Montemayor, de la traducción del *Triunfo de*

[46] Sobre Jorge de Montemayor, véase Esteva de Llobet (2009); Torres Corominas, (2012).

[47] Sobre la fórmula literaria de *La Diana* y su estructura, véase Wardropper (1952); Avalle-Arce (1974: 84-96); Jones (1968); El Saffar (1971); Johnson (1971); Prieto (1975: 320-376); Egido (1986); Rallo (1995 y 1999); Montero (1996: xxxv-lxi).

amor de Petrarca, llevada a cabo por Álvaro Gómez, y de varios poemas más como material extra, se interpoló en el cuerpo del texto, al final del libro IV, en el corazón de la obra, puesto en boca de Felismena, la versión pastoril del *Abencerraje y la hermosa Jarifa*, obra del escritor portugués.

Se ignora si tal decisión fue tomada y ejecutada por el mismo Montemayor o si fue planeada por el librero o impresor, aunque el hecho de que la reescritura de la novelita morisca sea suya, de que se modifique el texto de *La Diana* para darle cabida, de que se eligiera un lugar tan prominente y de que contribuya tanto como favorezca el equilibrio estructural del discurso, apunta más a lo primero que a lo segundo, incluso dejando al margen los interrogantes que plantea saber cómo pudo llegar el *Abencerraje pastoril* a las manos del librero o impresor, teniendo en cuenta que constituye –que sepamos– el único testimonio. Como sea, lo verdaderamente significativo es que a partir de la edición vallisoletana la novela pastoril, como relato principal, y la novelita morisca, integrada en ella como episodio yuxtapuesto, unieron su destino y potenciaron recíprocamente su notoriedad. De hecho, el ejemplar que manejó Cervantes de *La Diana* contenía la novelita morisca:

> En aquel punto, olvidándose [don Quijote] de Valdovinos, se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaidía. De suerte que, cuando el labrador le volvió a preguntar que cómo estaba y qué sentía, le respondió las mesmas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondía a Rodrigo de Narváez, del mesmo modo que él había leído la historia en *La Diana* de Jorge de Montemayor, donde se escribe (*Don Quijote*, I, v, 78-79).

3.3.1 La arquitectura narrativa de **La Diana**

La Diana, como *El Asno de oro* y el *Orlando furioso*, se caracteriza por estar conformada, desde una perspectiva morfológica, por dos niveles narrativos distintos, uno primario y otro secundario, a saber: la trama principal y los episodios intercalados. Ello queda perfectamente consignado por el autor en el «argumento de este libro». Aparte, en efecto, de sentar las bases del conflicto que anima el relato primario, el triángulo amoroso de una pastora –Diana– y dos pastores –Sireno y Silvano– a los que quiere y aborrece, respectivamente, pero que, ante la prolongada ausencia del primero durante un año, se ha desposado con un tercero

–Delio–, confirma la existencia de relatos secundarios, que lo completan y complementan: «en los demás hallarán muy diversas historias» (Montemayor, 1996: 8). Los episodios son seis, si bien uno de ellos, el de Belisa y Arsileo, se presenta dividido en dos partes proporcionadas entre los libros III y V. Mientras que otro, el de Felismena, que se desarrolla en el libro II, encuentra, sin embargo, su desenlace definitivo en las postrimerías de la novela; el desfase tiene que ver con el hecho de que Felismena protagoniza, a partir del libro IV, una línea narrativa propia que hace de hilo conductor principal del relato y de soporte estructural de otros episodios (los de los libros V-VII). Entremos, pues, en sustancia y veamos cómo se integran tales secuencias narrativas de segundo grado en la narración de base.

Los primeros compases del libro I narran el viaje de regreso de Sireno a las orillas leonesas del río Esla, justo al lugar en donde relampagueó su amor por la pastora Diana, quien durante su ausencia se ha desposado con el rico Delio. Mientras llora sus cuitas llega al mismo punto su rival y amigo Silvano, que siempre fue desdeñado airosamente por Diana. Cuenta Silvano a Sireno que al principio de su partida Diana estaba tristemente desconsolada y asimismo que su casamiento la ha convertido en una malmaridada. En estas están cuando arriba al mismo punto una pastora que ha recientemente llegado a las orillas del Esla a consecuencia de un conflicto de amor. Silvano se la presenta a Sireno antes de que ella les salude; después, se enzarzan en un debate a propósito de la condición mudable de las mujeres, a las que Silvano acusa y Selvagia defiende, en una línea análoga a la de los debates del mismo tenor que se desarrollan en el libro III de *Il Cortegiano* de Castiglione, en el canto XXVII del *Orlando furioso* de Ariosto y en otros tantos textos de la época. Sireno aprovecha la ocasión para demandarle a la pastora que cuente su caso.

La historia de Selvagia, que es un relato autodiegético incorporado en bloque, se fundamenta en el motivo de la cadena de amor o de los «discordantes amadores». El principio es de una audacia extraordinaria, por cuanto Montemayor, sin tapujos, describe el nacimiento de un amor homosexual entre dos pastoras, Selvagia e Ismenia; bien es verdad que para Ismenia se trata de una burla, pero no para Selvagia, que es quien lo cuenta y lo experimenta sinceramente. Todo apunta a que esta parte inicial pudo estar inspirada en el episodio de Ricciardeto y Fiordispina del *Orlando furioso* (XXV, 26-70) y quizás también en el relato de Ifis

contado por Ovidio en las *Metamorfosis* (IX, 668-797). Para salir del embrollo, Ismenia le explica a Selvagia que ella es en realidad un hombre, Alanio, travestido de pastora, que es justamente su primo, al que se parece sobremanera y del que está enamorada. A él se lo cuenta luego en son de burla, provocando el efecto contrario, pues, al saberse amado por Selvagia, Alanio se hace su encontradizo y su apreciado. Ismenia, con el propósito declarado de volver a atraerlo, comienza a darle celos con un viejo pretendiente suyo, Montano, del que termina por prenderse. Al verse desdeñado, Alanio vuelva a rondar a Ismenia, pero ya no le hace caso. Un día el padre de Selvagia y el de Montano cierran un acuerdo ganadero, motivo por el cual viene a la aldea; de resultas de ello, Montano se enciende de amor por Selvagia, conformando la cadena «de los cuatro discordantes amadores» (I, 54): «ved qué extraño embuste de amor: si por ventura iba Ismenia al campo, Alanio tras ella; si Montano iba al ganado, Ismenia tras él; si yo andaba por el monte con mis ovejas, Montano tras mí; si yo sabía que Alanio estaba en un bosque donde solía repastar, allá me iba tras él» (I, 53). Todo se resuelve al final, tras de un día en que los cuatro se juntan en el campo y poetizan su situación, cuando el padre de Selvagia la envía sin motivo aparente a casa de su tía Albania, que habita en la aldea de Sireno y Silvano. Lo que da pie a que Montano se despose con Ismenia y a que Alanio inicie una flamante relación con una tal Silvia. Así, siendo la única del cuarteto que queda libre, sin compromiso y enamorada de Alanio, pero dejando expedito el camino a nuevas coyunturas y acoplamientos, concluye la historia.

Es de advertir que la historia se circunscribe espacialmente a Portugal, en concreto a la zona intermedia entre el Duero y el Miño, llamada poéticamente *Basto*, que da nombre a un círculo literario del que formaban parte Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, Alonso Núñez de Reinoso, Feliciano de Silva y el propio Montemayor. Aparte de este lugar poético, parte de la acción transcurre en la Extremadura portuguesa y en una aldea gallega, patria de Montano, Ismenia y Alanio, que dista tres millas de la de Selvagia. Montemayor, pese a la castellanización de su literatura, no deja de rendir tributo a su lugar de origen; si aquí en el comienzo a la geografía literaria de la amistad, en el final, donde Felismena alcanza la felicidad, a su lengua y a su patria chica.

Cervantes se valió de la historia de Selvagia en el episodio, igualmente aldeano y, al principio, festivo, de Teolinda, Artidoro, Leonarda y Galercio,

interpolado en *La Galatea*. Pues Teolinda se enamora, como Selvagia de Ismenia, de un forastero, Artidoro, en las fiestas de su lugar; luego todo se complica por la aparición de un doble o sosia, Leonarda y Alanio, hasta arribar a la cadena del amor.

El libro segundo comienza con Selvagia dirigiéndose a la fuente de los alisos, cabe la vera del Esla, donde se reunieron el día anterior los pastores y en donde se habían citado para hoy, en la segunda jornada pastoril del relato. Aprovechando su soledad, Selvagia se queja de Alanio, en la canción «Aguas que de lo alto de esta sierra», por su mudanza amorosa, que es el tema de su historia. Ocurre que ella, con su cuento, sale vencedora de la disputa que mantuvo con Silvano, en tanto en cuanto demuestra su lealtad y firmeza frente a la volubilidad e inconstancia de su amado. Importa subrayar que la dialéctica entre la fidelidad y la levedad sentimentales constituirá una cuestión fundamental en todos los episodios, enfocada y resuelta en cada caso particular desde una perspectiva distinta. Con ello, Montemayor no solo complementa y diversifica el conflicto de la historia principal de la novela, el de Sireno y Diana, que será sometido a discusión en el libro VI, sino que justifica y legitima la pertinencia de la variedad, al tiempo que garantiza la cohesión de los dos niveles narrativos, su unidad.

Poco después arriba Silvano, con quien Selvagia platica sobre la posibilidad o la imposibilidad de dejar de querer. Él sostiene que el perfecto amor es perdurable y, por lo tanto, indeleble, indestructible, definitivo, no sujeto a las contingencias del tiempo y las mudanzas de la fortuna. Ella, por el contrario, estima que, como el resto de las cosas humanas, puede tener fin y, aunque no es su caso personal, la experiencia así se lo demuestra. Con estos avances el discurso se encamina a la discusión a propósito del amor que tendrá lugar en el palacio de Felicia, redunda en el tema de la mutabilidad sentimental y anticipa, en prolepsis temática, el episodio de Felismena, cuyo amor es tan inquebrantable como sujeto a los vaivenes de la vida el de don Felis.

Reunidos ya los tres con la llegada de Sireno, escuchan platicar a tres ninfas, Dórida, Cintia y Polidora, que conversan acerca del lugar, que no es otro que en el que tuvo lugar la despedida de Diana y Sireno antes de la partida de él. Celio, un pastor, los espió y sobre lo que pasó compuso un extenso poema, «Junto a una verde ribera», que Dórida canta. Es así como, en forma de narración interpuesta e indirecta –Celio presenció la escena y compuso un poema que ahora recita y actualiza Dórida–, Sireno,

como Ulises ante el canto de Demódoco en el palacio de Alcínoo en Feacia (*Odisea*, VIII), revive la escena de su despedida, es oyente de su propio caso de amor. Del poema narrativo lo más importante es que Diana le ruega a Sireno que no se ausente, pero él le responde que no está en su mano hacerlo, antes bien, es su amo quien le ha ordenado partir a otro lugar, sin que se declare ni se aclaré por qué.

La presencia de las ninfas en el *locus* bucólico, pese a que parecen representar a nobles cortesanas por su vestimenta, tiene como contrapartida la de los tres salvajes, reminiscencia tanto de los libros de caballerías como del folclore[48], que las atacan, introduciendo una nota violenta en el sosegado remanso pastoril. Su ataque, que pretende ser obstaculizado por Sireno y Silvano, sirve en realidad de espectacular marco para la presentación del personaje más individualizado, acabado e importante de *La Diana*, Felismena, aleación de Venus, por su belleza, de Marte, por su belicosidad, y de Minerva, por su prudencia e inteligencia. Pareciera que Cervantes la tuvo muy en consideración en la conformación de la sin par Dorotea, así como, entre otras deudas intertextuales de raigambre clásica –las mismas: la Camila de la *Eneida* y la Cariclea de la *Historia etiópica*–, para la presentación de Gelasia como amazona guerrera. Como sea, ella libra a las ninfas de la sabia Felicia, «cuyo oficio es dar remedio a pasiones enamoradas» (II, 98), de las garras de los salvajes, a los que inflige el más severo correctivo.

Su presentación da pie a que cuente su historia, que constituye el segundo relato intercalado del texto, con una morfología similar al de Selvagia: un personaje arriba a las poetizadas riberas del Esla portando consigo un conflicto de amor, que, tras encontrarse con los pastores, cuenta por extenso en una narración autodiegética. La diferencia es que son ahora las ninfas las receptoras orales del cuento, por cuanto los tres pastores han ido a la aldea por bastimentos, marcando ya la nota de distinción social que la va a caracterizar siempre, pues en la Arcadia de *La Diana* hay jerarquías y tratos preferentes.

La narración de Felismena, que presenta varios despistes que afectan al punto de vista y que, en consecuencia, denotan que la historia tuvo probablemente una vida propia al margen del texto en donde la instancia

---

[48] Sobre la escaramuza de los salvajes, véase Avalle-Arce (1974: 85-89); Egido (1983: 171-173); Brioso Sánchez y Brioso Santos (1994).

enunciadora principal no sería sino un narrador externo de carácter extra y heterodiegético[49], se articula en dos impulsos narrativos, que se corresponden con la etapa anterior a su nacimiento, pero que determina su etopeya, y su vida posterior hasta el presente. La primera parte es claramente deudora de la prehistoria de Cariclea, la protagonista de la *Historia etiópica*, de Heliodoro, que Montemayor hubo de conocer en la tradición anónima de un amigo de la patria, que se publicó en Amberes, en la oficina de Martín Nucio, en 1554. La segunda parte está en relación directa con la *novella* II, 36, de Matteo Bandello, «Nicuola innamorata di Lattanzio va a servirlo vestita di paggio e dopo molti case seco si marita, e ciò che ad un suo fratello avvente», que vio la luz en el seno de las tres primeras partes de su *Novelle*, también en 1554, por Vincenzo Brusdrago, en Lucca. La *novella* de Bandello se fundamenta a su vez en una comedia culta escrita por algunos de los Accademici Intronati di Siena, *Gli Ingannati*, estrenada en 1532 y publicada en Venecia en 1537; la cual fue readaptada al castellano por Lope de Rueda en su pieza *Los engañados*, que se representó a comienzos de la década de 1550 en Valladolid. Parece ser, pues, que Montemayor estaba al día de las novedades literarias de su tiempo.

En el primer impulso Felismena cuenta la historia de sus padres, Delia y Andronio, signada por la ausencia de hijos hasta muy mayores. Aficionada a la lectura de los clásicos grecolatinos, Delia le pidió a su marido, una noche que se encontraba algo indispuesta, que le leyera algún pasaje que la entretuviera. Andronio eligió el juicio de Paris. Y se produjo una disputa entre ellos, porque Delia pensaba que el príncipe troyano había juzgado mal, pues, en lugar de dar la manzana de la discordia a Venus, se la tendría que haber dado a Minerva, en tanto diosa de las batallas, ya que el ejercicio de las armas es el acto externo de la virtud más bella, la fortaleza; mientras que Andronio estaba con Paris. Después de la discusión, y durante la noche, en sueños se le aparecieron una detrás de otra Venus y Minerva, la primera para amonestarle por

[49] Ello permite sospechar que Montemayor, aparte del ejercicio de la música y la poesía, estaba enfrascado en el cultivo de la novela corta, por cuanto, a la presunta redacción exenta de la historia de Felismena, cabe añadir la versión pastoril del *Abencerraje*, la novela en verso de *Alcida y Silvano* y la fábula de Píramo y Tisbe, y no se puede descartar que los episodios de Selvagia y de Belisa no fueran en origen relatos independiente, arreglados después para ser insertados en el cuerpo de *La Diana*. Su caso, pues, no dista del de Cervantes y del de otros escritores del siglo xvi y comienzos del xvii.

haberla despreciado, augurándole la muerte en el parto y que los frutos de su vientre, un hijo y una hija, serían infelices en el amor; la segunda, para agradecerle su defensa y vaticinarle que sus vástagos serían duchos en las armas. Y así fue, Delia murió en el parto y su marido poco después de pena, dejando huérfanos a un niño y una niña.

Aquí concluye la primera parte, segmentada de la segunda por un comentario del narrador externo a propósito del embeleso con que las ninfas atienden su relato (II, 102). En la segunda se refiere su historia de amor con don Felis, primero directamente en Sondina, ciudad de Vandalia; luego, tras la marcha de don Felis a la corte obligado por su padre, como paje suyo bajo el nombre de Valerio, que ha de interceder a favor de sus amores con Celia, quien se enamora de Felismena/Valerio. La historia se cierra con la supuesta muerte de Celia y la huida de la ciudad de don Felis al enterarse de su óbito. Felismena es una de las primeras peregrinas de amor de la literatura española áurea y una de las primeras en caminar disfrazada de varón; como le habrá de suceder igualmente a la Dorotea cervantina. Su historia guarda concomitancias notables con la de Selvagia, pues en ambos casos una mujer se enamora perdidamente de otra y el conflicto se funda en el motivo de la cadena del amor: Felismena ama a don Felis, don Felis ama a Celia y Celia ama a Felismena bajo la apariencia de Valerio. Si bien, el universo literario es dispar, pues, mientras que la historia de Selvagia es aldeano-pastoril, la de Felismena es urbana de ambientación contemporánea o cortesana, y presenta la audacia de que una alta dama de la nobleza, Celia, se enamore de un paje, Valerio, al que osa confesar su amor y por el que –supuestamente– fallece.

Tras el cuento de Felismena y con la llegada de Sireno, Silvano y Selvagia a la fuente de los alisos, las tres ninfas los conminan a que se dirijan con ellas al palacio de la sabia Felicia, en donde podrán hallar una solución a sus tormentos y peripecias de amor. Es así como *La Diana*, a partir del libro III, se vertebra sobre el motivo del viaje.

El libro III comienza sin solución de continuidad con el segundo. Seguimos, de hecho, en la segunda jornada pastoril, ya en el crepúsculo de la tarde, cuando las tres ninfas y los cuatro pastores, entrados en la espesura de un bosque, arriban a un precioso *locus amoenus* en cuyo centro hay una isleta, con una casa de pastores y un rebaño de ovejas que la circunda. Dentro de la casa se topan con una bellísima dama, ricamente vestida, que mientras duerme, con el pelo revuelto en ordenado desorden,

derrama lágrimas que, sin duelo, le corren por las mejillas. Es así como empieza el tercero de los episodios coordinados de *La Diana*, el de Belisa, que gira en torno del tema de la penitencia de amor. Cervantes lo imitaría claramente en los preliminares del episodio del ermitaño Silerio.

Después de su patética, melancólica y preciosa presentación, y de que Dórida le inquiera por el origen de su estado actual, Belisa, bajo la luz de la luna, como conviene a su historia, expone su caso en forma de relato autodiegético. El cual se articula en tres impulsos narrativos, segmentados por dos interrupciones del narrador principal con objeto de describir los efectos que los poemas que pautan la prosa obran en la narradora y sus receptores. El primer impulso se corresponde con la presentación de los personajes y del caso. Resulta, pues, que Arsenio, pastor principal de una aldea castellana de la raya con Portugal, enviudó de su mujer Florinda, en el parto de su único hijo, Arsileo, a quien, llegado el momento, mandó a estudiar a la academia salmantina –la Universidad de Salamanca–. Mientras que el hijo estudia artes y humanidades, el padre se enamora de Belisa, pero ella, sin desdeñarle del todo, no admite sus requerimientos. Venido el hijo de la ciudad del Tormes, ducho en poesía y música –como el Grisóstomo del episodio de Marcela en el *Ingenioso hidalgo* y el bachiller Carrasco en el *Ingenioso caballero*–, el padre lo usa disimuladamente, primero a través de Ergasto, un amigo, y después por otros caminos, para que escriba poemas de amor dedicados a Belisa. El primero que recibe, una extensa canción, «Pastora, cuya ventura», culmina el primer impulso y da paso al segundo, pues el narrador se ve en la tesitura de contar el efecto que produce en Belisa el poema, origen de su amor.

El segundo impulso narrativo del relato desarrolla, cierto, el conflicto del caso, centrado en el amor recíproco que van a experimentar, aún de forma secreta, Belisa y Arsileo, cuyo punto culminante tiene lugar cuando ella, en el campo, con unas amigas, canta una serie de tercetos encadenados, «Pasaba Amor, su arco desarmado», que emocionan, como da cuenta el narrador externo, a las ninfas.

El tercer impulso, que todavía prosigue el despliegue del nudo, contiene el desenlace. Luego del canto de los tercetos, en una conversación directa, Belisa y Arsileo se declaran su amor e inician una relación, que curiosamente comporta que ella quiera también a Arsenio, aunque con otro tipo de amor. Un día se citan por la noche, como en la fábula de Píramo y Tisbe, en un moral, para su fatalidad. Pues estando juntos pasa

por casualidad Arsenio y contempla la escena, sin ser consciente de que es su hijo el enamorado de su amada Belisa. Despechado y celoso, va a su casa, ase una ballesta con flechas envenenadas y, con una, traspasa el corazón de su hijo, propinándole la muerte. Al caer en la cuenta de lo que ha hecho, se suicida delante de Belisa, quien, apesadumbrada, abandona su casa y su aldea para lamentar triste y luctuosamente su fortuna en el lugar en que la han hallado las ninfas y los pastores. Convencida por Dórida, Belisa se suma a la comitiva y, todos juntos, se encaminarán al palacio de Felicia. El libro se cierra con el fin de la segunda jornada pastoril.

El libro cuarto de *La Diana*, centro medular de la novela, pues la divide en dos partes simétricas de tres y tres, los primeros de reunión de personajes en torno a Sireno y Silvano –a los que se suman Selvagia, las tres ninfas Dórida, Polidora y Cintia, Felismena y Belisa–, los siguientes de dispersión, se desarrolla por espacio de una jornada pastoril completa del alba al anochecer y en el palacio de la sabia Felicia. El libro, a su vez, es perfectamente proporcionado, divido en dos por el prolijo «Canto de Orfeo»: en la primera, tiene lugar la llegada de la comitiva de sufridos amadores a las inmediaciones del palacio, el magnífico recibimiento de la *dueña* Felicia y su séquito de preciosas ninfas, la entrada al suntuoso palacio por la puerta de la castidad, la preponderancia de Felismena –la única noble de los que aman y la única a la que se le garantiza, en nítida prolepsis, el final feliz de su caso, tras pasar y sortear los afanes oportunos («le dio grandísima esperanza de conseguir su deseo y el virtuoso fin de sus amores con alcanzar por marido a don Felis, aunque también le dijo que esto no podía ser sin primero pasar por algunos trabajos» [IV, 177]), que es, por cierto, lo mismo que les sucede a Periandro y Auristela, en el sueño de la isla paradisíaca (*Persiles*, II, xv)–, la visita al palacio que incluye la galería de los guerreros, la de las mujeres castas y el templo de Diana. En la segunda, acaece, precedido por el lúgubre jardín que suscita un lamento de Belisa, una suerte de debate académico a propósito del amor por grupos: por un lado, están Felicia, Felismena y Sireno, que disertan sobre la naturaleza del amor y su gobierno por la razón, que desemboca en el amor desinteresado como el genuino; Silvano y Polidora, sobre el sufrimiento de amor; y Selvagia, Belisa y Cintia, sobre la ausencia de amor.

A partir de la edición vallisoletana de 1561-1562 de *La Diana* –como hemos comentado más arriba–, el libro se cerraba con la inserción por yuxtaposición y superposición de planos de ficción del *Abencerraje*

pastoril, contado por Felismena, en un solo impulso, a petición de Felicia como *sobremesa*. Se trataría, por consiguiente, y a diferencia de todos los demás episodios, de una metaficción al modo en que se integran el cuento de hadas de Cupido y Psique en *El Asno de oro*, de Apuleyo, y el de Astolfo, Iocondo y Fiammetta en el *Orlando furioso*, de Ariosto. La narración del *Abencerraje pastoril*, que se desarrolla a continuación del debate filográfico y que precede a la sanación amorosa de los pastores con la ingesta del agua mágica de la sabia Felicia, no concluye sino el proceso de educción erótica y de purificación espiritual, iniciado en el aposento donde las ninfas la bañan en «un estanque de una clarísima agua» (IV, 177) y la visten ricamente conforme a su condición social, de Felismena, basado tanto en la filosofía y la antropología del amor puro y virtuoso como en los usos, costumbres y preceptos de la institución cortesana femenina moderna tipificada por Baldassare Castiglione, que la apareja y dispone para merecer la retribución en sus empeños de amor. Cervantes, como notara Avalle-Arce (1975: 44), transmutó el palacio de Felicia en la «venta del avieso zurdo Juan Palomeque», pero mudando el agua mágica por la resolución humana, la psicología y la autognosis, y verosímil de los distintos casos de amor. Imitó igualmente el gesto de Montemayor de incluir en el punto prominente de *La Diana* su versión del *Abencerraje*, en que potencia el caso de amor sublimado de Abindarráez y Jarifa como ejemplo práctico de la teoría filográfica y en relación temática por contraste de la historia de Sireno y Diana, en la inserción de la novela de *El curioso impertinente* en el *Ingenioso hidalgo*, a la que confirió, aparte de la de amenizar la velada, la misma función propedéutica, que faculta a Cardenio y Dorotea, no sin la intervención del cura, que ha leído y juzgado la novela, a solucionar propiciamente su conflicto cuando arriban a la venta Luscinda y don Fernando, al mismo tiempo que la ligó por correlación temática, el de la locura y la cordura humanas, con la narración de base[50].

[50] Es más, por circunstancias inexplicables –probablemente, errores– y coincidentes tanto en el palacio de Felicia como en la venta de Juan Palomeque se cena dos veces. En *La Diana*, se apareja una «cena» de recibimiento a la comitiva encabezada por los pastores (IV, 171) y otra, más conveniente, como colofón del día: «se fueron a la casa de la gran sabia Felicia, donde hallaron ya las mesas puestas debajo de unos verdes parrales, que estaban en un jardín que en la casa había. Y acabando de cenar» (IV, 213). En el *Ingenioso hidalgo*, el ventero adereza una cena «lo mejor que a él le fue posible» (I, xxxvii, 483) que solo se termina cuando don Quijote concluye su famoso discurso de las armas y las letras: «acabaron de cenar, levantaron los manteles» (I, xxxviii, 492);

El libro quinto está compendiado en su tramo inicial por la cuarta jornada pastoril, que ha lugar aún en el palacio de Felicia, quien ofrece a cada personaje una solución a sus males: a Felismena le asegura de nuevo que alcanzará lo que desea tras sortear todos los obstáculos que se interpongan en su camino, para lo cual habrá de seguir vestida de amazona, abandonando los de gran dama que ha llevado en el palacio; a Belisa, a la que también le aguarda la felicidad, le dice que se quede con ella a la expectativa; mientras que a los tres pastores les ofrece el agua mágica, que comporta el olvido en Sireno del amor que lo embargaba por Diana –aunque hay algunos indicios de los derroteros que habría experimentado el texto de haber sido proseguido en una hipotética segunda parte por Montemayor–, y el enamoramiento súbito y recíproco de Silvano y Selvagia. Es así como la historia de la pastora portuguesa halla su resolución en la obra. Después, la comitiva se dispersa: Belisa resta en el palacio, los tres pastores marchan a la aldea y Felismena parte en busca de don Felis. También Cervantes, desde la incursión de don Quijote y Sancho en Sierra Morena hasta su arribada a la venta en el *Ingenioso hidalgo*, conforma un movimiento de confluencia de personajes en torno al caballero y su escudero, que, después de la estancia en tal núcleo medular, al que se suman más personajes por su condición de lugar de paso, disgrega en tres grupos, el de Cardenio, Luscinda, don Fernando, Dorotea y don Luis, el de los hermanos Pérez de Viedma y el de don Quiote, Sancho, el cura y el barbero. Más claramente volvería a emplear el esquema convergencia-centro-divergencia en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, tanto en la parte septentrional como en la meridional.

Uno de los aspectos más significativos que entraña la separación del grupo es que obliga al narrador externo, en lo que sigue, a emplear la técnica compositiva medieval, típica del *roman courtois* en prosa –la *Vulgata*, el *Tristán en prosa*, *Guiron le Courtois* o *Palamedes*–, de la épica culta italiana y de los libros de caballerías españoles, del entrelazamiento. Así, en lo que resta del libro V, la focalización narrativa se centra, primero, en Felismena, que asiste a una escena campestre entre un pastor y una pastora, reconociendo a Arsileo, el enamorado de Belisa. Después, se

ocurre que luego del relato del capitán Rui Pérez de Viedma y de la llegada de nuevos huéspedes vuelven todos a la mesa: «Ya en esto estaba aderezada la cena, y todos se sentaron a la mesa, eceto el cautivo y las señoras, que cenaron de por sí en su aposento» (I, XLII, 492).

describe el viaje de vuelta a la aldea de Sireno, olvidado de su amor por Diana, y de los nuevos amantes Silvano y Selvagia, los cuales, al arribar a la fuente de los alisos, se topan con la pastora protagonista, que comparece en persona por primera vez en el presente de la narración, y lo hace para cantar su condición de desdichada y de bella malmaridada, así como para corroborar los cambios psicológicos operados en los pastores. Por último, retornamos a Arsileo, para asistir al desenlace de la historia de Belisa, cuya primera mitad se había desarrollado en el libro III.

De la reanudación, o mejor, de la segunda parte del episodio de Belisa, lo más sorprendente es la participación decisiva que adquiere Felismena en el desarrollo de los acontecimientos, al ser ella quien presencia la escena entre Amarílida y Arsileo, en la cual la pastora le pide que relate una vez más el fin de su desdichada historia. El cambio de perspectiva que se produce en el relato de los hechos, pues Arsileo no solo le toma el relevo a Belisa como narrador autodiegético de su historia, sino que además refiere los mismos sucesos que ella, es de una significación decisiva, por cuanto aporta información nueva que repercute sobremanera en lo sucedido. Resulta que de Belisa estaba enamorado un tercer personaje que no apareció en su narración, el nigromante Alfeo, que la pretendía, sin éxito alguno. Al enterarse de la cita nocturna bajo el moral de Belisa y Arsileo concibe una artimaña que consiste en constituir dos espíritus que adopten la figura de su padre, Arsenio, y de él mismo, por lo que los que murieron delante de Belisa no fueron ellos, sino tales espíritus. Al darse cuenta Felismena, que ha escuchado la conversación por casualidad, de lo que ello comporta, se presenta a los pastores, y un poco en el papel de adivina –como el que adoptará Constanza con Luisa la talaverana en un mesón de la dulce Francia, quizá en emulación suya, en el *Persiles* (III, xvi)–, le dice a Arsileo que lo conoce, que sabe quién es, hasta que le descubre el paradero de Belisa. Es de este modo como el peregrinaje de Felismena, su línea de acción, deviene el soporte estructural sobre el que se insertan los episodios de los libros V-VII, cuya contextura es menos dependiente de una narración retrospectiva que de una acción directa presentada en el curso de la trama; Felismena, además, no solo interviene de una forma u otra en todos, al extremo de llegar a ser decisiva, sino que es la encargada, por lo que observa, percibe o escucha, de presentarlos.

La narración abandona momentáneamente, empero, el caso de Belisa, para centrarse en los pastores protagonistas. Lo más relevante es

la constatación de sus cambios de condición, a propósito de los cuales disertan. Y, por supuesto, la presentación de Diana, quien, en el romance que canta, «Cuando yo triste nací», relata en cifra su infortunio, que en la actualidad tiene que ver con haberse visto obligada por su padre a desposarse con Delio y con la condición de celoso impertinente de él. Cervantes tocará el tema del triángulo amoroso de un pastor y una pastora cuya relación se aborta porque los padres de ella la imponen matrimoniarse con otro, en *La Galatea* por partida doble, en el caso de Mireno, Silveria y Daranio y en el principal de Elicio, Galatea y el rico pastor portugués de las orillas del río Lima, y, tiempo después, en el *Ingenioso caballero*, con el de Basilio, Quiteria y Camacho.

A continuación, retorna la narración al episodio de Belisa, centrado ahora en la figura de Arsileo, que arriba a las inmediaciones del palacio de Felicia para presentarse ante su amada pastora. Antes de entrar se topa con la ninfa Polidora, que ha salido de caza. Con ello se termina de confirmar que la novela pastoril abre y constituye un espacio narrativo de privilegio en que los hombres y las mujeres pueden coexistir y relacionarse sin violencia y con seguridad física para ellas, en transparente contraposición a lo que sucedía tanto en el mundo histórico como en otras regiones de la imaginación. Cervantes, como siempre, supo percatarse de ello, pues tal circunstancia explica el motivo por el cual Marcela viaja al orbe de la ficción pastoril: es el único lugar en que puede ser una mujer libre; a diferencia de lo que sucede a Dorotea, que debe sufrir en Sierra Morena hasta dos intentos de agresión sexual, en el mismo espacio físico pero en un mundo posible diverso. Sea como fuere, cuando Polidora comprende que el recién llegado es Arsileo, parte a dar la buena nueva a Belisa, a quien encuentra con Cintia y Dórida, provocando, tras informarle de lo tramado por Alfeo, la anagnórisis con Arsileo, no sin que tercie la música, que remata venturosamente el episodio.

El rendimiento narrativo que se obtiene del enfrentamiento de perspectivas a propósito de un mismo acontecimiento en la historia de Belisa y Arsileo, entre lo que narra ella en el libro III y lo que profiere él en el V, sería imitado por Cervantes en *La Galatea* en el episodio de Silerio, Timbrio, Nísida y Blanca, cuando al primero le sucede el segundo en la narración de los hechos, así como en *El ingenioso hidalgo*, en el entrecruzamiento amoroso de Cardenio, Luscinda, don Fernando y Dorotea, entre lo que estima Cardenio que acaeció en la boda de Luscinda y don Fernando y lo que realmente ocurrió, que refiere y puntualiza Dorotea.

El libro sexto articula su materia narrativa entre la prosecución de la línea argumental de Felismena y la de los pastores principales, que tienen aún lugar durante la quinta jornada temporal. A la peregrina de amor no le cabe más remedio que oficiar de árbitro y juez del debate amoroso que enfrenta a su nueva amiga, Amarílida, y a su enamorado, Filemón, en lo que constituye el quinto episodio intercalado de *La Diana*, el cual se desarrolla en un único impulso narrativo en el plano básico de los acontecimientos generales. Sucede que con la arribada de Arsileo a su lugar y el nacimiento de su amistad con Amarílida, a Filemón, que se siente desplazado, le asaltan las sospechas y los celos, hasta el extremo de calumniar en público a su amada y ausentarte con el designio, sin éxito, de que se temple su sentimiento y poder reiniciar, consecuentemente, una nueva vida. Todo ello le ha conducido a Amarílida a desdeñarlo. Pero las disculpas de Filemón, la verificación de que ella no pasó a mayores con Arsileo y la intermediación de Felismena, cuyo concurso en el episodio es sustancial, solucionan favorablemente el caso. Cervantes ensayará el pleito amoroso, que supone la presentación de unos mismos sucesos desde, al menos, dos puntos de vista enfrentados, en el episodio de Rosaura, Grisaldo y Artandro, en *La Galatea*, y, muy especialmente, en el de Marcela, Grisóstomo y Ambrosio, en el *Ingenioso hidalgo*, en donde se cuenta el suicidio de amores del pastor estudiante y la responsabilidad que le cabe a la bellísima pastora en él desde una multiplicidad de perspectivas y de formas del discurso, pues se cuenta con el relato del cabrero Pedro, las acusaciones y el epitafio de Ambrosio, la «Canción desesperada» de Grisóstomo y la alocución forense de Marcela.

Frente a la exposición de distintos casos de amor en forma de narraciones intradiegéticas que había presidido el entramado narrativo de los tres primeros libros de *La Diana*, al mismo tiempo que los pastores se ponían en camino de las riberas del río Esla al palacio de Felicia, en estos últimos, sobre todo en el sexto y el séptimo, predomina, así en el relato primario como en el secundario, la discusión de discordantes amadores. Así, a la disputa de Amarílida y Filemón delante de Felismena, le sucede la tan esperada de Sireno y Diana, delante de Silvano y Selvagia, en la fuente de los alisos y justo a continuación de la conmovedora agnición y concordia de sus rebaños, a propósito del matrimonio de ella con Delio. Un acalorado intercambio de opiniones, réplicas y contrarréplicas en el que Sireno acusa a Diana de haber traicionado su amor, y ella se defiende

arguyendo la obediencia que debía a sus padres; él la acusa de que «bien te pudieras casar y no olvidar a quien tanto te quería» (VI, 262), si bien no es buena posición la del amante de la mujer casada por aquello del tormento de los celos que ocasiona «saber que su pastora está en brazos de su velado» (IV, 262), y ella se defiende señalando su actual libertad de amor; él vuelve con el tema de la ingratitud y el desdén, y ella, en fin, tras el canto amebeo de Sireno y Silvano, padece en silencio la congoja de su situación presente.

El libro séptimo recupera la linealidad narrativa, para centrarse en exclusiva en el nivel discursivo de Felismena, cuyos pasos, días después de dejar la compañía de Amarílida y Filemón y en lo que constituye la sexta jornada pastoril, la llevan hasta los campos del Mondego, donde hallarán fin sus cuitas y trabajos. Es así como Montemayor rinde un encendido elogio a su tierra natal, Montemor-o-Velho. Antes asistirá como espectadora de excepción al último caso de amor de *La Diana*, el episodio de Duarda y Danteo, que se desenvuelve en forma de acción en el presente de la narración de base y se distribuye en dos partes, las contiendas dialécticas de Duarda y Armía, por un lado, y de Duarda y Danteo, por el otro, segmentadas por la interacción de Felismena con los pastores que lo protagonizan. La historia refleja la de Sireno, Diana y Delio, pero invirtiendo la situación del triángulo y llegando a un punto de arribo que bien podría señalar el camino de la resolución de la principal, al tiempo que cierra el círculo de la dialéctica entre la lealtad y la inconstancia sentimentales, que permea la novela. Resulta que antaño Duarda y Danteo se amaban mutuamente; pero él, instigado por sus padres y ante la negativa de ella de desposarse furtivamente, termina casándose con una tercera, Andresa, que ha fallecido hace un mes. Él la pretende de nuevo hogaño, mas Duarda defiende con vehemencia y acritud su libertad, lo mismo ante los insidiosos requerimientos de su amiga Armía («yo la hora de ahora me hallo mía y no puedo ser de Danteo» [VII, 276]), que ante los ruegos de Danteo («deixa-me gozar de minha liberdade e não esperes que comigo poderás ganhar o que por culpa tua perdeste» [VII, 283]). Cervantes tendría asaz en consideración la estrategia narrativa empleada por Montemayor para presentar la historia en su primera parte, que ya había usado en la reanudación del episodio de Belisa y Arsileo, y que se fundamenta en la aquiescencia del narrador externo con el personaje –Felismena– a través del cual se describe la escena, es decir, en el paso de una focalización de grado cero u omnisciente a otra interna o selectiva:

> Y habiendo caminado seis millas por la graciosa ribera adelante *vio* dos pastoras […] Felismena, que entre unos juncales muy altos se había metido, tan cerca de las pastoras que pudiese oír lo que entre ellas pasaba, *sintió* que la lengua era portuguesa y *entendió* que el reino en que estaba era Lusitania (VII, 273-274; el subrayado es nuestro).

La pondría en práctica en *La Galatea*, tanto en el inicio del episodio de Lisandro y Leonida, en el asesinato a cuchillo, delante de Elicio y Erastro, de Carino, como en los compases iniciales del de Rosaura y Artandro, que espían, al igual que Felismena, Galatea, Florisa y Teolinda, y cuya historia exhibe algunas similitudes con la de Duarda y Danteo. Y, aunque lo usa sistemáticamente en toda la extensión de su producción de imaginación en prosa, lo llevaría al culmen tanto en *Rinconete y Cortadillo*, donde asistimos al patio de Monipodio a través de lo que ven y observan los dos picaruelos, como, sobre todo, en *Don Quijote de la Mancha*, en donde la realidad es no menos ambigua que aparente, distinta para cada uno que la ve y experimenta, hasta precisar interpretación.

El desenlace de la historia de Felismena, que suspende el desarrollo de la de Duarda y Danteo, corre parejas con su presentación inicial en el texto, cuando, de forma inopinada, salva a las ninfas de las garras de los salvajes. A diferencia de la emboscada que los cinco caballeros de Narváez tienden a Abindarráez, al que se enfrentan al cabo, respetando escrupulosamente el código caballeresco, de uno en uno, los que persiguen a don Felis lo hacen, demostrando su talante, al unísono. Con ello no provocan sino que Felismena, al descubrir con los pastores con los que está el desigual combate, tercie a favor del que está en desventaja, aun sin haber reconocido a su amado, cuyo rostro tiene cubierto con un yelmo, y asaetee a los dos que quedaban con vida. La resolución feliz del caso se produce, luego de la agnición de los amantes, con la intempestiva arribada, en calidad de *dea ex machina*, de la ninfa Dórida, que porta «una odorífera agua» (VII, 286) que sana de las heridas físicas y espirituales a don Felis, quedando «confirmado su primer amor» (VII, 288).

La Diana se cierra con un nuevo movimiento de confluencia de todos los personajes en el palacio de la sabia Felicia, a excepción de Diana, en donde acaecen, «con gran regocijo y fiesta», los desposorios de don Felis y Felismena, de Belisa y Arsileo y de Silvano y Selvagia.

Cervantes, en la disposición final del *Ingenioso hidalgo*, emuló la ponderada y proporcionada simetría estructural con que Montemayor

ordenó las secuencias narrativas externas sobre la narración de base. Como –probablemente– el escritor portugués realizó con el *Abencerraje pastoril*, situó en el centro medular del texto *El curioso impertinente*, el único episodio insertado como una novela dentro de la novela, mediante el procedimiento compositivo de la *mise en abyme*. Al igual que el cantor de la corte de doña Juana, en torno a ese metarrelato dispuso equilibradamente los demás; así, si antes del *Abencerraje pastoril*, en *La Diana* se interpolan el episodio de Selvagia (libro I), el de Felismena (libro II) y la primera parte del de Belisa y Arsileo (libro III), y después de él, la segunda parte del episodio de Belisa y Arsileo (libro V), el de Amarílida y Filemón (libro VI) y el de Duarda y Danteo (libro VII); antes de *El curioso impertinente* (xxxiii-xxxv), en el *Ingenioso hidalgo*, se intercalan el episodio de la pastora Marcela (xii-xiv) y el entramado del de Cardenio y Dorotea (xxiii, xxiv, xxvii, xxviii, xxix y xxxvi); después, el entramado del de la familia Pérez de Viedma –el relato del capitán cautivo (xxxvii y xxxix-xli) y la historia del oidor, doña Clara de Viedma y don Luis (xlii, xliii y xliv)– y el episodio de la pastora Leandra (li). Así como Montemayor ubicó el desenlace de la interpolación de Felismena, la más importante y mejor ensamblada de *La Diana*, al final de la obra como recompensa de su refinamiento espiritual, sus afanes y sus esfuerzos, y después de haberse beneficiado de una adiestramiento teórico y práctico en el palacio de Felicia; así también Cervantes concertó el desenlace de la historias concatenadas de Cardenio y Dorotea, el entramado episódico más significativo y mejor articulado del *Ingenioso hidalgo*, tras la lectura por el cura de *El curioso impertinente* y beneficiarse de su instrucción. De la misma manera que Montemayor en *La Diana*, Cervantes estableció una vinculación temática y de sentido, de complemento y de contrapunto entre el relato primario y los secundarios, en el *Ingenioso hidalgo*, en especial a propósito de la cuestión de la relación entre lo ideal y lo real, la ficción y la realidad, la literatura y la vida.

4. Epílogo. Un proyecto artístico y sus referentes más conspicuos

Aunque ignoramos, en definitiva, el momento preciso en que Cervantes alumbró el proyecto y aunque algunos de sus materiales –«La canción desesperada», *El curioso impertinente*, la *Historia del capitán cautivo* y algún que otro fragmento– fueron escritos con anterioridad o en el filo del

cambio de siglo, todo apunta a que la redacción de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* no hubo de ser comenzada antes de 1600, habida cuenta de que, sobre el fermento de la *Primera parte de Guzmán de Alfarache*, elaboró los dos pasos en que lo caballeresco se confronta irónicamente con lo picaresco: la detención de don Quijote en la venta del ventero socarrón (I, iii), que corre parejas con la de Guzmanillo en otra venta manchega a comienzos de su peregrinar (*Primera parte de Guzmán*, I, iii), y la aventura de la liberación de los galeotes, entre los que descuella Ginés de Pasamonte (I, xxii). Además de que la primera parte de la novela de Mateo Alemán hubo de conferirle a Cervantes la pauta para la creación y la confección de una obra en prosa de imaginación extensa concebida como una 'ficción cómica' de aire realista, contraria a la práctica del '*romance*', y ambientación contemporánea, anti clásica en su forma y en su representación, despojada de más autoridad que la propia verdad de su historia, multiforme, pluritemática, de variedad tan enciclopédica como heterogénea y que se enfrenta a pecho descubierto con el lector, su único juez y valedor.

Aunque Cervantes pudiera haber hecho, como es natural, algunos hallazgos significativos en el proceso de composición de la «historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno» y aunque, en el proceso de transformación de su borrador en un libro impreso, la revisara, trasladara partes de un lugar a otro, eliminara determinados fragmentos y añadiera algunos otros, el hecho es que el *Ingenioso hidalgo* exhibe todas las trazas de haber sido pergeñado de manera no muy dispar de la contextura final con que salió de las prensas de Juan de la Cuesta. Porque Cervantes, en efecto, tenía un plan. Tenía un tema a desarrollar desde el principio, y así la Primera parte del *Quijote* no constituye sino un profundo y sagaz ejercicio de reflexión a propósito del impacto que produjo el consumo de los libros de entretenimiento en los receptores de la primera etapa del mercado editorial, que penetra hasta la médula tanto de la trama principal como de esas «novelas sueltas y pegadizas» y de esos episodios «que no podían dejar de escribirse» que la secundan y respaldan. Así como también del encarnizado debate literario que mantuvo la preceptiva de la época sobre la *historia* y la *poesía*, que encarna de forma práctica en la locura de don Quijote, quien considera verdadero –*histórico*– lo que no es sino verosímil –*poético*–, y que se desarrolla de forma teórica en el donoso escrutinio de

la biblioteca del hidalgo manchego (I, vi), en el debate sobre la historicidad de los libros de caballerías en confrontación con los de historia en la venta de Juan Palomeque el Zurdo (I, xxxii) y en la discusión dialógica acerca del teatro, la novela ideal y los libros de caballerías entre el cura, el canónigo de Toledo y don Quijote (I, xlvii-l); tres discursos que, situados en momentos tan prominentes como estratégicos –al principio, en medio y al final–, constituyen el armazón poetológico de la novela.

Y tenía un programa, un diseño compositivo preconcebido y un procedimiento narrativo meridianamente diáfano, que en lo concerniente a la trama principal –a las aventuras de don Quijote y Sancho– no difiere sustancialmente del que pondrá en práctica en el *Ingenioso caballero*, solo cambia a la pareja de antagonistas –el cura y el barbero– por el bachiller Sansón Carrasco, la estrategia caballeresca –de la petición de un don o una demanda de socorro de una dama en apuros a una justa entre dos contendientes a caballo y con lanza– para hacer retornar al caballero andante y su escudero andado a la aldea, la estancia prolongada en la venta por un palacio de recreo-castillo de verdad con todo el material de acarreo que a tal espacio le suele ser anejo, y Sierra Morena como límite del camino por la ciudad de Barcelona, su puerto y su marina; los que cambian de verdad en la Segunda parte son don Quijote y Sancho, Cide Hamete Benengeli y la realidad.

Un designio estructural el del *Ingenioso hidalgo* que en toda su magnitud –la concatenación ponderada y proporcionada de la fábula y los episodios, porque la fábula no podía no contener episodios que la completasen, la complementasen y le suministrasen variedad; la inserción de una ficción en el corazón del cuerpo mediante la técnica de la construcción en profundidad, tan contraria genéricamente como semejante temáticamente; el establecimiento de un *corpus* de motivos que salpiquen y animen la trama principal, confiriéndole compacidad, coherencia y cohesión– se erigía sobre una serie de textos de indudable repercusión internacional que remite al legado clásico, *El Asno de oro* de Apuleyo, a la tradición italiana, el *Orlando furioso* de Ariosto, y a la hispánica, *La Diana* de Montemayor en una edición que incluía, interpolada por yuxtaposición, la versión pastoril del *Abencerraje y la hermosa Jarifa*, y sobre su propia experiencia previa, signada en *La Galatea*. No son, desde luego, los únicos modelos compositivos del *Ingenioso hidalgo*, pero sí los que mejor contribuyen a explicar, comprender y calibrar en su justa proporción

la sobreabundancia de episodios novelescos que alternan con la acción principal y la amplia gama de posibilidades de articulación técnica y de métodos de ensambladura que ostentan.

Bibliografía

Almeida, Isabel (2007): «*Orlando furioso* em livros portugueses de cavalarias: pistas de investigação», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 8, pp. 227-241.

— (2008a): «Poesia, furor e melancolia: notas sobre Ariosto e Camões», «Magnum miraculum est homo. José Vitorino de Pina Martins e o Humanismo, ed. M. das G. Moreira de Sá *et al.*, Lisboa: Universidade de Lisboa, pp. 93-108.

— (2008b): «Dizer de *Orlando*», *Estudios Italianos em Portugal*, 3, pp. 31-43.

Altamirano, Magdalena (1997): «El Romancero en la Primera parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 45, 2, pp. 321-336.

— (2007): «El Romancero en la Segunda parte del *Quijote*», *Las dos orillas. Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, B. Mariscal, M.ª T. Miaja de la Peña, México: Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 467-478.

Apuleyo (2019): *El Asno de oro (Medina del Campo, 1543)*, ed. F. J. Escobar Borrego, México: Frente de Afirmación Hispanista.

Ariosto, Ludovico (1960): *Orlando furioso, secondo l'ed. del 1532 con le varianti delle edd. del 1516 e del 1521*, ed. S. Debenedetti, C. Segre, Bolonia: Comissione per i testi di lingua.

— (2006): *Orlando furioso, secondo la princeps del 1516*, ed. M. Dorigatti, Florencia: Olschki, 2006.

— (2016): *Orlando furioso, secondo l'editio princeps del 1516*, ed. T. Matarrese, M. Praloran, Turín: Einaudi, 2 vols.

— (2018): *Orlando furioso*, ed. E. Bigi, preparada por C. Zampese, Milán: BUR.

Ascunce Arrieta, José Ángel (1981): «Valor estructural de las digresiones narrativas en la primera parte del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 19, pp. 15-41.

Avalle-Arce, Juan Bautista (1974): *La novela pastoril española*, Madrid: Istmo.

— (1975): *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona: Ariel.

— (1976): *Don Quijote como forma de vida*, Madrid-Valencia: Castalia.

— (1990): «Amadís de Gaula»: El primitivo y el de Montalvo, México: Fondo de Cultura Económica.

Azcune, Valentín, Manuel Fernández Nieto (2004): «Cervantes no imitó el *Entremés de los romances*», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 29, pp. 103-118.

Baquero Escudero, María Luisa (2013): *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo: Academia del Hispanismo.

Blasco, Javier (2013): «Más allá del romancero: *Entremés de los romances*», *Edad de Oro*, 32, pp. 473-501.

Bognolo, Anna (1997): *La finzione rinnovata. Meraviglioso, corte e avventura nel romanzo cavalleresco del primo Cinquecento spagnolo*, Pisa: Edizione ETS.

Bouza Álvarez, Fernando (2012): «Dásele licencia y privilegio»: Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro, Madrid: Akal.

Brioso Sánchez, Máximo, Héctor Brioso Santos (1994): «Observaciones sobre el episodio de los salvajes en *La Diana* de Montemayor», *Trivium*, 6, pp. 77-108.

Cabani, M.ª Cristina, Giulia Poggi (2006): «Peccati di curiosità (*Furioso* XLII-XLIII–*Quijote*, I, 33-35)», *Studi Mediolatini e Volgari*, 52, pp. 5-31.

Cacho Blecua, Juan Manuel (1979): *Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Madrid: Cupsa.

— (1986): «El entrelazamiento en el *Amadís* y en las *Sergas de Esplandián*», *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, 1, Barcelona: Quaderns Crema, pp. 235-271.

— (2002): «Introducción al estudio de los motivos en los libros de caballerías: la memoria de Román Ramírez», *Los libros de caballerías (del «Amadís» al «Quijote»). Poética, lectura, representación e identidad*, ed. E. B. Carro, L. Puerto, M. Sánchez, Salamanca: SEMYR, pp. 267-306.

Canavaggio, Jean (1977): *Cervantès dramaturge. Un thèâtre à naître*, París: PUF, 1977.

— (2014): *Retornos a Cervantes*, Nueva York: IDEA.

Carver, R. H. F. (2007): *The Protean Ass. «The Metamorphoses» of Apuleius from Antiquity to the Renaissance*, Oxford: Oxforf University Press.

Casadei, Alberto (1993): *Il percorso del «Furioso». Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, Bolonia: Il Mulino.

Cátedra, Pedro M. (2007): *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*, Madrid: Abada.

Cervantes, Miguel de (2005): *Novelas ejemplares*, ed. J. García López, Barcelona: Galaxia Gutenberg.

— (2015): *Don Quijote de la Mancha*, ed. I. Cervantes dirigida por F. Rico, Madrid: RAE.

— (2016): *Autógrafos de Miguel de Cervantes Saavedra*, pról. D. Villanueva, Madrid: Taberna Literaria.

Chevalier, Maxime (1966): *L'Arioste en Espagne (1530-1650)*, Burdeos: Féret et Fils.

Close, Anthony (2007): *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, trad. L. Iglesias, C. Conde, Alcalá de Henares: CEC.

— (2019): *Guía esencial del «Quijote»*, pról. E. Martínez Mata, trad. M.ª C. Valdés Rodríguez, Madrid: Visor.

Consiglio, Carlo (1949): «Sobre Cervantes y Ariosto», *Revista de Filología Española*, 33, pp. 149-152.

Darnis, Pierre (2016): «Don Quijote: ¿Andante caballero o maleante andariego? Para una lectura "superficial" (y esencial) de *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha*», *Edad de Oro*, 35, pp. 11-56.

— (2020): «Miguel de Cervantès et la ménippée lucianesque: vers une définition de *Don Quichotte*?», *Dix-septième Siecle*, 286, pp. 153-175.

Durán, Manuel (1974): «Cervantes and Ariosto One More, with Feeling», *Estudios literarios dedicados a Helmut Hatzfeld*, ed. J. M.ª Solá-Solé *et al.*, Barcelona: Hispam, 1974, pp. 87-101.

Egido, Aurora (1983): «El vestido de salvaje en los autos sacramentales de Calderón, *Serta Philológica Fernando Lázaro Carreter*, 1, Madrid: Cátedra, pp. 171-186.

— (1986): «Contar en *La Diana*», *Formas breves del relato*, ed. Y.-R. Fonquerne, A. Egido, Zaragoza / Madrid: Universidad de Zaragoza / Casa de Velázquez, pp. 137-156.

El Saffar, Ruth (1971): «Structural and Thematic Discontinuity in Montemayor's *Diana*», *Modern Language Notes*, 86, pp. 182-198.

— (1975): *Distance and Control in «Don Quixote». A Study in Narrative Technique*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

Escobar Borrego, Francisco Javier (2002): *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo* xvi, Sevilla: Universidad de Sevilla.

— (2019): «Estudio Introductorio» a Apuleyo, *El Asno de oro (Medina del Campo, 1543)*, ed. F. J. Escobar Borrego, México: Frente de Afirmación Hispanista, pp. 13-144.

Esteva de Llobet, M.ª Dolores (2009): *Jorge de Montemayor: Vida y obra de un advenedizo portugués en la corte castellana*, Barcelona: PPU.

Fernández, Laura (2017): «Historia del texto», *Estudios a Miguel de Cervantes, Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. L. Fernández, I. Lozano-Renieblas, C. Romero Muñoz, I. García Aguilar, Madrid: RAE, pp. 503-528.

Fernández Mosquera, Santiago (1986): «Los autores ficticios del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 24, 47-66.

García Gual, Carlos (2000): Introducción a Apuleyo, *El Asno de oro*, trad. de Diego López de Cortegana, Madrid: Alianza, pp. 7-49.

García López, Jorge (2015): *Cervantes. La figura en el tapiz*, Barcelona: Pasado & Presente.

Gilman, Stephen (1993): *La novela según Cervantes*, pról. R. H. Pearce, trad. Carlos Ávila, México: Fondo de Cultura Económica.

Gómez Canseco, Luis (2011): «La invención del libro gordo: pícaros, pastores y caballeros en pos de la novela», Ínsula, 788, pp. 13-15.

González Maestro, Jesús (1995): «El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», *Cervantes*, 15, 1, pp. 111-141.

Gracia, Jordi (2016): *Miguel de Cervantes. La conquista de la ironía*, Barcelona: Taurus.

Graverini, Luca (2019): Introduzione a Apuleio, *Metamorfosi*, ed. L. Graverini, L. Nicolini, Milán: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, pp. XI-LXXV.

Güntert, Georges (2007): *Cervantes: narrador de un mundo desintegrado*, Vigo: Academia del Hispanismo.

Haley, George (1980): «El narrador en *Don Quijote*: el retablo de maese Pedro», *El «Quijote»*, ed. G. Haley, Madrid: Taurus, pp. 269-287.

Harrison, Stephen J. (2013): *Framing the Ass. Literary Texture in Apuleius' «Metamorphoses»*, Oxford: Oxford University Press.

Hart, Thomas R. (1989): *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction*, Princeton: Princeton University Press.

Johnson, Carroll B. (1971): «Montemayor's *Diana*: A Novel Pastoral», *Bulletin of Hispanic Studies*, 48, pp. 20-35.

Jones, Royston O. (1968): «Human Time in *La Diana*», *Romance Notes*, 10, pp. 139-146.

Keen, Maurice (2010): *La caballería. La vida caballeresca en la Edad Media*, pról. M. de Riquer, trad. E. de Riquer, I. de Riquer, Barcelona: Ariel.

Koppen, Erwin (1990): «¿Hubo una primera versión del *Quijote*? Sobre una hipótesis de la filología cervantina», *Thomas Mann y «Don Quijote». Ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Gedisa, pp. 159-181.

Lettura dell'«Orlando furioso» (2016-218): ed. G. Bucchi, F. Tomasi, Florencia: Edizione del Galluzzo, 2 vols.

Llull, Ramon (2015): *Libro de la orden de caballería*, ed. bilingüe Julia Butiñá, Barcelona: Centro de Lingüística Aplicada ATENEA.

Lucía Megías, José Manuel (2000): *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid: Ollero & Ramos.

— (2006): «*Don Quijote*, el mejor libro de caballerías jamás escrito», *Edad de Oro*, 25, pp. 359-370.

— (2015): «El *Quijote* y los libros de caballerías: dos notas volanderas», *Revista Digital Universitaria*, 16, 8 <http://www.revista.unam.mx/ vol.16/num8/ art67/>.

— (2016a): *La juventud de Cervantes. Una vida en construcción*, Madrid: Edaf.

— (2016b): *La madurez de Cervantes. Una vida en la Corte*, Madrid: Edaf.

— (2019): *La plenitud de Cervantes. Una vida de papel*, Madrid: Edaf.

Lucía Megías, José Manuel y Emilio José Sales Dasí (2008): *Libros de caballerías castellanos (siglos* xvi- xvii), Madrid: Laberinto.

Ludwig-Selig, Karl (1976-1977): «Cervantes-Ariosto: "Forse altri canterà con miglior plettro"», *Revista Hispánica Moderna*, 29, pp. 69-72.

Macrí, Oreste (1952): «L'Ariosto e la letteratura spagnola», *Letterature Moderne*, 3, 515-543.

Marasso, Arturo (1947): *Cervantes*, Buenos Aires: Academia Argentina de Buenas Letras, pp. 79-82.

Márquez Villanueva, Francisco (1973): *Fuentes literarias del «Quijote»*, Madrid: Gredos.

Martín Morán, José Manuel (1990): *El «Quijote» en ciernes. Los descuidos y las fases de elaboración textual*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

— (2007): *Cervantes y el «Quijote» hacia la novela moderna*, Alcalá de Henares, CEC.

Martín Romero, José Julio (2015): «El *Quijote* entre los libros de caballerías», *Historias Fingidas*, 3, pp. 107-121.

Martínez Mata, Emilio (2008): *Cervantes comenta el «Quijote»*, Madrid, Cátedra.

Menéndez Pidal, Ramón (1964): «Un aspecto de la elaboración del *Quijote*», *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 9-60.

Montero, Juan (1996): Prólogo a Jorge de Montemayor, *La Diana*, Estudio Preliminar de J. B. Avalle-Arce, ed. J. Montero, Barcelona: Crítica, pp. XXVII-XCIII.

— (2007): «Tras las huellas de un *Lazarillo* perdido (Valencia, Miguel Borrás, 1589)», *Studia Aurea*, 1, pp. 1-10.

Moreno Báez, Enrique (1948): «La arquitectura del *Quijote*», *Revista de Filología Española*, 32, pp. 269-285.

Muñiz Muñiz, M.ª de las Nieves (2002): «Esta edición», Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 1, ed. bilingüe de C. Segre, M.ª de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid: Cátedra, 2002, pp. 35-55.

Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2000): «Técnicas narrativas y estructurales en las interpolaciones de la Primera parte del *Quijote*», *VII Simposio de Lengua y Literatura Españolas. Experiencias Didácticas. Actas*, Madrid: Revista de Lengua y Literatura Españolas de la Asociación de Profesores de Español «Francisco de Quevedo», pp. 95-154.

— (2016): «Cervantes no fue el creador de la novela corta española», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 12, pp. 271-282.

— (2018a): «“En compañía siempre de personas virtuosas y doctas como son los libros”: Imprentas y librerías en el siglo xvii», *Estudios de literatura del Siglo de Oro*, Turín: Universidad de Turín (Anejos de *Artifara*, 2), pp. 3-30.

— (2018b): «La novela de Cervantes y las primeras novelas picarescas», *Estudios de literatura del Siglo de Oro*, Turín: Universidad de Turín (Anejos de *Artifara*, 2), pp. 87-111.

— (2018c): «“La Corte, del mundo maravilla”: La ciudad, la villa y Corte y la novela picaresca española», *Estudios de literatura del Siglo de Oro*, Turín: Universidad de Turín (Anejos de *Artifara*, 2), pp. 113-188.

— (2018d): «“Desvarío laborioso y empobrecedor el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos”: Cuento y novela corta en España en el siglo xvi», *eHumanista. Journal of Iberian Studies* [Número monográfico: «Compuestas fábulas, artificiosas mentiras». La novela corta del Siglo de Oro, ed. D. González Ramírez, M.ª Ángeles González Luque], 38, pp. 252-295.

— (2018e): «Cervantes, *novelliere*», *Boletín de la Real Academia Española*, 93, pp. 177-196.

— (2021): «*La Galatea», una novela de novelas*, Valencia: PUV.

Murillo, Luis Andrés (1981): «El *Ur-Quijote*, nueva hipótesis», *Cervantes*, 1, pp. 43-50.

— (1986): «Cervantes y el *Entremés de los romances*», *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2, ed. A. D. Kossoff *et al.*, Madrid: Istmo, pp. 353-357.

Neuschäfer, Hans-Jörg (1999): *La ética del «Quijote». Función de las novelas intercaladas*, Madrid: Gredos.

Nicolini, Lara (2019): «Nota al testo», Apuleio, *Metamorfosi, I. (Libri I-III)*, ed. Luca Graverini, Lara Nicolini, Milán: Fondazione Lorenzo Valla / Mondadori, pp. CXVII-CXXX.

Núñez Rivera, Valentín (2015), «*El rufián dichoso*», en Estudios y anejos a Miguel de Cervantes, *Comedias y tragedias*, ed. Luis Gómez Canseco, Madrid: RAE, 2 vols., t. II, pp. 1200-1215.

Oleza, Joan (1991): «Las comedias de pícaro de Lope de Vega: una propuesta de subgénero», *Comedias y comediantes*, ed. M. Diago, T. Ferrer, Valencia: Universitat de València, pp. 165-188.

Parr, James A. (1988): *An Anatomy of Subversive Discourse*, Newark: Juan de la Cuesta.

Pejenaute Rubio, Francisco (1988): Introducción a Apuleyo, *El Asno de oro*, ed. F. Pejenaute Rubio, Madrid: Akal, pp. 10-95.

Pérez Lasheras, Antonio (1988): «El *Entremés de los romances* y los romances del *Entremés*», *La recepción del texto literario*, Zaragoza: Casa de Velázquez / Universidad de Zaragoza, pp. 61-76.

Pontón, Gonzalo (2015): «Cómo se hace una novela: la composición del *Quijote*», *Estudios a Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha*, ed. I. Cervantes dirigida por F. Rico, Madrid: RAE, pp. 1507-1541.

Praloran, Marco (1999): *Tempo e azione nell' «Orlando furioso»*, Florencia: Olschki.

— (2016-2018): «Le strutture narrative dell'*Orlando furioso*», *Lettura dell'«Orlando furioso»*, 1, ed. G. Bucchi, F. Tomasi, Florencia: Edizione del Galluzzo, pp. 101-124.

Prieto, Antonio (1975): *Morfología de la novela*, Barcelona: Planeta.

Rallo, Asunción (1995): Introducción a Jorge de Montemayor, *La Diana*, ed. A. Rallo, Madrid: Cátedra, pp. 11-91.

— (1999): «Montemayor, entre romance y novela: hibridismo de géneros y experimentación narrativa en *La Diana*», *La Invención de la Novela*, ed. J. Canavaggio, Madrid: Casa de Velázquez, pp. 129-158.

Rey Hazas, Antonio (2013): «Novelas cortas y episodios en el *Quijote* de 1605: La venta y la corte en la reestructuración final del texto», *Ficciones en la ficción. Poéticas de la narración inserta (siglos* xv-xvi*)*, ed. V. Núñez Rivera, Barcelona: Bellaterra, pp. 181-214.

Rey Hazas, Antonio, Mariano de la Campa (2006): *El nacimiento del «Quijote». Edición y estudio del «Entremés de los romances»*, Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote.

Rico, Francisco (1989): *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona: Seix Barral.

— (2005): *El texto del «Quijote». Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona: Destino.

— (2012): *Tiempos del «Quijote»*, Barcelona: Acantilado.

Riley, Edward C. (2000): *Introducción al «Quijote»*, trad. de E. Torner Montoya, Barcelona: Crítica.

— (2001): *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, trad. Mari Carmen Llerena, Barcelona: Crítica.

— (2015): «Cervantes: teoría literaria», *Estudios a Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha*, ed. I. Cervantes dirigida por F. Rico, Madrid: RAE, pp. 1453-1470.

Ríos, Vicente de los (2006): «Análisis del *Quijote*», *El nacimiento del Cervantismo. Cervantes y el «Quijote» en el siglo* xviii, ed. A. Rey Hazas, J. R. Muñoz Sánchez, Madrid: Verbum, pp. 271-386.

Riquer, Martín de (1975): «Ariosto y España», *Convegno Internazionale Ludovico Ariosto*, Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 47-53.

Ródenas Moya, Domingo (2015): «El narrador de la historia», *Estudios a Miguel de Cervantes, Don Quijote de la Mancha*, 1, ed. I. Cervantes dirigida por F. Rico, Madrid: RAE, pp. 1564-1587.

Rodríguez, Arturo (2016): «Las dos ediciones del *Lazarillo* de Amberes de 1553: en 8avo y en 16avo», *Etiópicas*, 12, pp. 91-103.

Ruffinatto, Aldo (2015): *Dedicado a Cervantes*, Madrid: Sial, pp. 117-141.

— (2019): «Cervantes y Ariosto: la continuidad de un diálogo intertextual», *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas*, ed. Veronica Orazi *et al.*, Roma: ASPI, pp. 21-41.

Sales Dasí, Emilio (2001): «Las "historias contadas" en los libros de caballerías», *Revista de Poética Medieval*, 7, pp. 97-110.

Segre, Cesare (2002): Introducción a Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, 1, ed. bilingüe de C. Segre, M.ª de las Nieves Muñiz Muñiz, Madrid: Cátedra, pp. 9-34.

— (2004): *El buen amor del texto. Estudios españoles*, Barcelona: Destino.

— (2005): «Cuatro siglos del *Quijote*: Cervantes heredero de Ariosto», *Boletín de la Real Academia Española*, 85, pp. 585-591.

Sevilla Arroyo, Florencio (2010): «La voz del Cervantes "creador" en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 42, pp. 89-116.

Sliwa, Krzysztof (1999): *Documentos de Miguel de Cervantes Saavedra*, Pamplona: EUNSA / Anejos de *Rilce*.

Smith, W. S. (1998): «Cupid and Psyche Tale: Mirror of the Novel», *Aspects of Apelius' Golden Ass II. Cupid and Psyche*, ed. M. Zimmerman *et al.*, Groningen: Porten, pp. 69-82.

Sobejano, Gonzalo (2020): «El pícaro hablador» y otros estudios sobre prosa narrativa del xvii, ed. J. M. Martínez Torrejón, Madrid: Cátedra.

Stagg, Geoffrey L. (1964): «Sobre el plan primitivo del *Quijote*», *Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. F. Pierce, C. A. Jones, Oxford: The Dolphin Books, pp. 463-471.

— (1966): «Cervantes revisa su novela (*Don Quijote*, I Parte)», *Anales de la Universidad de Chile*, 124, pp. 5-33.

— (2002): «*Don Quijote* and the *Entremés de los romances*. A Retrospective», *Cervantes*, 22, 2, pp. 129-150.

Torres Corominas, Eduardo (2012): «Jorge de Montemayor: un heterodoxo al servicio de la Monarquía Hispana», *La corte en Europa: política y religión (siglos* xvi- xviii*)*, 2, coord. José Martínez Millán *et al.*, Madrid: Polifemo, pp. 1329-1373.

Urbina, Eduardo (1991): *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*, Barcelona: Anthropos.

Vargas Llosa, Mario (1991): «Presentación» a Edwin Williamson, *El «Quijote» y los libros de caballerías*, Madrid: Taurus, pp. 11-17.

Wardropper, Bruce W. (1952): «The *Diana* of Montemayor: Reevaluation and Interpretation», *Studies in Philology*, 47, pp. 126-144.

Williamson, Edwin (1991): *El «Quijote» y los libros de caballerías*, presentación de Mario Vargas Llosa, trad. de M.ª J. Fernández, Madrid: Taurus.

Zampese, Cristina (2016-2018): «I *Cinque canti*», *Lettura dell'«Orlando furioso»*, 2, ed. Gabrielle Bucchi, Franco Tomasi, Florencia: Edizione del Galluzzo, pp. 631-679.

Zimic, Stanislav (2003): *Los cuentos y las novelas del «Quijote»*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.